

محمد صابر عبيد

التشكيل السير ذاتي

التجربة والكتابة

3

التشكيل السيرذاتي

التجربة والكتابة

اسم الكتاب: التشكيل السيرذاتي / التجربة والكتابة
المؤلف: أ. د. محمد صابر عيد
ايميل: mohamad_saber2005@yahoo.com
عدد الصفحات: 180
القياس: 14.5 * 21.5
1000/2012م -1433هـ



سورية - دمشق - ص ب 4650
تلفاكس: 2314511 11 963 +
هاتف: 2326985 11 963 +
E-mail: ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org

العمليات الفنية:
التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف
القسم الفني – دار نينوى

التشكيل السيرذاتي

التجربة والكتابة

مُقَدِّمَة

هل يختلف أو يتّفق مفهوم التشكيل السيرذاتي عن مفهوم التشكيل الشعري والتشكيل السردي مع اختلاف الجنس الأدبي الذي يشتغل عليه المفهوم؟ أم أنّ المفهوم يتغيّر بتغيّر الجنس الأدبي الذي يشتبك معه؟ ويمكن أن تتفرّع من هذين السؤالين أسئلة أخرى تدعم المستوى الحجاجي فيهما، وصولاً إلى الاطمئنان على سلامة المصطلح داخل فضاء المفهوم من حيث كليّة أو جزئية الحدود المفهومية والاصطلاحية للتشكيل.

التشكيل السيرذاتي تشكيل مزدوج يجمع بين رؤيتين وسياقين ومجالين وفضاءين، رؤية وسياق ومجال وفضاء السيرة الذاتية وهي تحيل على واقع وتجربة في الحياة، ورؤية وسياق ومجال وفضاء الكتابة الإبداعية وهي تنهل من معين الصنعة الكتابية التي تنهض على الموهبة والمعرفة وضبط آليات الكتابة وتقاناتها، وهذا الازدواج التشكيلي ينعكس انعكاساً إيجابياً على تخصيب الكتابة وخروجها إلى فضاء آخر جامع ومختلف وغني وثري وقابل للإدهاش، مشحون بكثافة الجنسين معاً.

بمعنى أن التشكيل السيرذاتي يجمع بين التشكيل الواقعي في مضانّه الذاتية الشخصية، والتشكيل التخييلي بمرجعياته الفنية الجمالية، فالتشكيل الواقعي له مواضعاته وقوانينه وقواعده الكتابية، مثلما التشكيل التخييلي له مواضعاته وقواعده الكتابية المختلفة، والجمع بينهما في سياق

كتابي واحد يقود إلى إنجاز مواضعات وقواعد كتابة جديدة مهجّنة من روافد التشكيلين معاً، بحيث لا يتفوّق تشكيل على آخر داخل التشكيل المشترك، ويحظى كلّ تشكيل منهما داخل التشكيل المشترك بقوّة حضور تعتمد على طبيعة التجربة الكتابية وهويتها ومقصديتها، وهي على العموم يجب أن تنتهي إلى صوغ نظام كتابي جديد يعزز الهدف المرجو من بناء هذا التشكيل، وربما تتعدد على هذا الأساس نظم البناء التشكيلي للتشكيل السيرذاتي وتختلف وتتباين وتتنوع بحسب تجربة كلّ نص.

لا بدّ من معاينة التشكيل الواقعي بوصفه منظوراً تحدده الطبيعة التي تحيط بالواقع وتؤطره وترسم ملامحه، وهو محمّل دائماً بتجربة واقعية تختزنها الذاكرة وتحفظها حين تكتسب أهمية لافتة وجذرية وعميقة عند الكاتب، وتؤمّن دائماً على فضائها المكاني والزماني والحدثي قدر المستطاع، وحتى وإن حصل بعض التغيير بحكم تحولات الزمن الشخصي والعام على درجة نقاء الحادثة الواقعية وخصائصها وحساسيتها ومحمولاتها، إلا أنها تظلّ تحمل الرؤية الأساسية واللون الأصيل والمحتوى المركزي على نحو عام، وهي الأساس الجوهريّ في بناء تجربة التشكيل السيرذاتي على صعيدي طبيعة البناء وأسلوبية الكتابة.

وفي الوقت نفسه لا بدّ من النظر إلى التشكيل التخييلي بوصفه نشاطاً استعارياً تحدده البلاغة وارتجاعاتها الأدبية والفنية والجمالية، وهو الذراع الثاني للتشكيل السيرذاتي الذي يسهم في نقل الحادثة السيرذاتية من تشكيلها السيرذاتي الصرف ذي المرجعية الواقعية، إلى المجال الفني الجمالي ليقدّم نصاً تعبيرياً في الأدب وهو يزاوج بين الحادثة الواقعية القادمة من فضاء السيرة والحادثة الجمالية القادمة من فضاء الأدب.

التداخل بين التشكيلين يفضي إلى صيغة تشكيلية تتنازل عن جزء من تشكيلية الواقع وجزء من تشكيلية التخييل على النحو الذي يكونان في

كامل الأهلية للتوافق والتفاعل والتكامل والاندماج، وبعد ذلك يحصل نوع من التفاعل الداخلي العميق بين مكونات كلٍّ من التشكيلين وينتقلان إلى تشكيل موحّد هو التشكيل السيرذاتي.

اجتهد المنهج المعتمد في هذا الكتاب باعتماد خارطة عمل تقوم على تقسيمه على فصلين، الفصل الأوّل الموسوم بـ ((أنواع في التشكيل السيرذاتي)) اشتمل على مبحث ((التشكيل السيرذاتي الرسائلي))، وهو ينظر إلى فن الرسائل بوصفه نوعاً سيرذاتياً أصيلاً يغوص فيه كاتب الرسائل في أعمق وجدانه وفكره وحياته، من أجل أن يتماهى مع ذاته ويقول كلاماً شخصياً بالغ الشخصية موجّهاً خطابه إلى مُرسَل إليه محدد، يحظى عادة بأهمية استثنائية عند المُرسِل وعلى المستويات كافة، وخصص المبحث قراءته في تجربة الشاعر الرائد خليل حاوي الرسائلية، وهي تجربة تكشف عميقاً عن شخصيته في الشعر والحياة والمصير.

المبحث الثاني جاء بعنوان ((التشكيل السيرذاتي الذاكراتي)) وقارب تجربة الشاعر محمود درويش في كتابه ((ذاكرة للنسيان))، وهو الكتاب الذي استعاد فيه درويش واحدة من أكثر تجاربه الإنسانية مرارة وخسارة حين احتلّت إسرائيل جنوب لبنان عام 1982 وأخرجت الفلسطينيين من بيروت نهائياً، واشتغل الكتاب على استدراج الذاكرة استدراجاً شعرياً ليسترجع درويش مناطق سيرذاتية بعينها، انتزعتها الذاكرة المعدّة للنسيان قبل أن تغيب، وكان درويش يشتغل في تشكيله السيرذاتي هذا لصالح شعريته على حساب البناء العماري المطلوب للتشكيل السيرذاتي، وانغمر في لعبة التعبير الإنشائي التي لم تكن في كلّ مستوياتها صالحة أو ضرورية لعمل من هذا النوع، وكان لتفوّق منطق الشعر على منطق الحادثة السيرذاتية أكثر مما يجب تأثيره السلبي على حيوية التشكيل السيرذاتي ونشاطه الجمالي المطلوب.

في مبحث ((التشكيل السيرذاتي المذكراتي)) عاينت القراءة نوعاً آخر

من أنواع التشكيل السيرذاتي، تمثّل في مقاربة المذكرات برؤيتها السيرية الأدبية في كتاب القاص والروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي ((من ذاكرة تلك الأيام - جوانب من سيرة أدبية -))، وراح يسترجع فيه مواقف وحالات وحكايات وصور في المكان والزمان والشخصيات والأحداث، على نحو وجّهَهُ لخدمة فكرته الخاصة ورؤيته وقناعته، وقد انتظمت في سياق أرادَهُ الكاتب للتعبير عن مرحلة مهمة من التاريخ الثقافي العراقي والعربي، يرى أن الأمور التبست فيه على الكثيرين، وصار من واجب من عاش المرحلة بعمق وكثافة (مثله) أن يقول كلمته، وقد انتهى الكتاب إلى نوع من التشكيل السيرذاتي الذي يبدأ بالمذكرات، لكنه يشتغل عليها في أكثر من مستوى سيرذاتي استطاع أن يحقق أبرز أهداف الكتابة ومقاصدها.

ينتهي هذا الفصل إلى مقاربة تجربة شعرية سيرذاتية تندرج في إطار القصيدة السيرذاتية، التي تجعل القصيدة ميداناً وحقلاً لتفعيل الرؤية السيرذاتية، وجاء المبحث بعنوان ((التشكيل السيرذاتي الشعري)) ليقرأ قصيدة ((مردانيا)) للشاعر محمد مردان، وهي قصيدة تكتنز بشخصية الشاعر من خلال التصريح الاسمي بها، وتحيل على أماكن حياة الشاعر وأزمنته وحوادث حياته على أكثر من مستوى.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ ((تجارب في التشكيل السيرذاتي)) فقد ذهب إلى رصد تجليات سيرذاتية أخرى تتشكّل عبر التجارب والحالات والرؤيات، وتتمخّض عن كتابة تنطوي على تشكيل سيرذاتي معيّن بما تمتلكه من إحالات كثيرة على تجربة الكاتب ورؤيته ومزاجه في الحياة والثقافة والفكر والإبداع والكتابة، وقد أظهرت قدراً كبيراً من التنوّع والتعدد ضمن سياقات تختلف في المنهج والرؤية على صعيدي التجربة والكتابة، لكنها تستوي داخل إطار المفهوم التركيبي العام للتشكيل السيرذاتي وتلتقي في حدود هذا المناخ.

جاء المبحث الأول بعنوان ((المكان السيرذاتي وسيرذاتية المكان)) وقارب تجربة الناقد والكاتب ياسين النصير في كتابه ذي التشكيل السيرذاتي الثقافي والمكاني ((الرؤية بعين الطائر - قراءة بصرية للمكان الأردني -))، إذ يقدّم فيه النصير تجربة وحالة ورؤية تنطوي على قدر كبير من الحساسية السيرذاتية الكثيفة، في سياق تثمير مفهوم الغربة والهجرة والمعاناة القاسية وهي تحتفي بالأمكنة والشخصيات والمواقف، ضمن إدراك حيوي عالي المستوى لآليات كتابة من هذا النوع تعطي التجربة قيمة كبرى في التشكيل والرؤية.

المبحث الثاني الموسوم بـ ((شعرية التشكيل السيرذاتي)) يتدخّل في تجربة الشاعر محمد علي شمس الدين في كتابه المشعرن ((كتاب الطواف))، وهو كتاب سيرذاتي شعري في المقام الأول، يعبّر فيه شمس الدين عن رؤيته ورؤاه لحصار بيروت وحرب بيروت ومأتمية بيروت وحياة بيروت أيضاً، إنه كتاب في المقاومة والصمود والموت والحياة نحو توكيد السيرة الذاتية ذات الطابع الجمعي في المكان والزمن والحادثة والتجربة، وتظلّ فيه يد الشعر والشاعر طويلة تسرح وتمرح في الحقل السيرذاتي بلا حدود ولا هدنة، كتاب يرسم صورة أخرى لتشكيل سيرذاتي لا يدين بالولاء التركيبي إلا لطبيعته ومناخه وحساسيته.

يحاول القاص والروائي عبد الستار ناصر في كتابه ((حياتي في قصصي ورواياتي)) أن ينهج نهجاً آخر في تشكيله السيرذاتي، وقد تناوله الفصل الثاني في مبحث عنوانه ((سيرة الحياة في سيرة السرد))، إذ تتجوهر العلاقة بين سيرة الحياة وسيرة السرد القصصي والروائي، ليكشف عبد الستار ناصر عن تلاحم كبير وحاسم بين سرد الحياة وحياة السرد في تجربته العميقة والطويلة في الكتابة القصصية والروائية، وهو من أبرز الكتّاب في حقل السرد العربي ممّن يعترفون بصوتٍ عالٍ بالجذور الواقعية

السيرذاتية لكتاباتهم القصصية والروائية، بحيث بدت كتابته السردية مرآة حيّة لتجربته الحياتية.

في مبحث ((السيرة الطائرة: إشكالية المعنى والتباس الحدود)) يتّجه الشاعر والروائي إبراهيم نصر الله إلى انتخاب مفصل نوعي من تجربته السيرذاتية، هي تجربة السفر الجوي بالطائرة في كتابه ((السيرة الطائرة - أكثر من عدو أقل من صديق -))، وما ينطوي عليه من إحالات وفضاءات وحكايات وتجارب ومشاهدات وحساسيات، إنها بلا شك تجربة ثرية وخصبة وشديدة الخصوصية والتميّز، اجتهد فيها نصر الله التقاط مفاصل سيرذاتية بالغة الحيوية وعميقة الإنسانية ليعبّر عنها بوصفها تجربة ذات تأثير في صوغ نموذجه، فكانت تجربة واسعة زماناً ومكاناً اقتضت كتابة سردية سيرذاتية مشبعة بروح الشعر.

أما المبحث الآخر الموسوم بـ ((الخطاب الذاتي المقنّع: إشكالية التجنيس)) فقد قارب تجربة مختلفة بعض الشيء في نظام صوغها وتركيبها للشاعر عبد الله رضوان في كتابه ((رقش خارج النص - غواية الزنزلخت -))، إذ جمع بين تجربة الحياة وتجربة الحب وتجربة الشعر وتجربة الكتابة في سياق واحد مشترك ومتآلف، وعلى الرغم من أن التجربة بحكم صيرورتها الكثيفة جاءت خارج التجنيس تقريباً، إلا أنها انتظمت على نحو ما في سياق التشكيل السيرذاتي العام وهو ينتج العلاقة بين التجربة والكتابة.

ينتهي الفصل إلى قراءة تجربة الكاتبة زينب البحراني في كتابها السيرذاتي شبه المذكراتي ((مذكرات أديبة فاشلة))، وقد تناولها المبحث الأخير بعنوان ((سيرذاتية التجربة: من التعبير إلى التشكيل)) تعبيراً عن ثقل التجربة الذاتية من حيث جوهرها وقيمتها، ومن حيث استجابة الكتابة لها على نحو حقق رؤيتها وأحال عليها.

إنّ الكتاب بفصليه ومباحثه المتعددة على هذا الأساس يكون قد حقق مقصديته في مقاربة مناطق سيرذاتية أخرى غير منطقة السيرة الذاتية الصافية المتعاهد عليها ميثاقياً بين الكاتب والقارئ، بوصفها سيرة ذاتية مستقلة ذات طابع كتابي سردي معروف له تقاليده وأعرافه وقوانينه الكتابية والبنائية، إذ تجلّت التجارب التي أتى عليها فصلا الكتاب ومباحثه بمنهجيته النصية وإجراءاته التحليلية والتأويلية القرائية بالتنوع والتعدد في الاستجابة لمفهوم الكتابة السيرذاتية بأفقها الواسع والعميق، لذا اعتمد الكتاب مصطلح ((التشكيل السيرذاتي)) وهو مصطلح قادر رؤيوياً ومنهجياً على احتواء هذه الأشكال السيرذاتية والاستجابة لحساسياتها، والتوافق على تفهّم معطياتها واستيعاب حضورها وخزينها وهو يُداخل بين كتابة الحياة وحياة الكتابة، على النحو الذي يبدو فيه مصطلح ((التشكيل)) خاصّةً معبّراً عن حيوية التجربة وسعتها وجمالياتها وقدرتها على الإقناع والتمثّل والصيرورة.

وبهذا يمكن القول إن مصطلح التشكيل الذي اضطلع به كتابانا السابقان ((التشكيل الشعري)) و ((التشكيل السردي))، واكتمل في هذا الكتاب ((التشكيل السيرذاتي))، يمكن أن يجيب بقوّة على سؤال المصطلح، فبالرغم من أنّ مفهوم التشكيل قادم من حقل فن الرسم أساساً إلا أنه انفتح على مجال تعبيري واصطلاحي أوسع من حدود الرسم، وتداخل مع مفهوم التركيب والبناء للنصوص الشعرية والسردية والسيرذاتية وغيرها، وأصبح التشكيل يعني فضاء البناء والتركيب والصياغة وهندسة الكتابة، وهي معانٍ لا تذهب بعيداً خارج المفهوم العام للتشكيل بل تتدخّل في صلب المفهوم وتستجيب عميقاً لمقتضياته وضروراته، بحيث يبدو المصطلح عاماً شاملاً وخاصاً نوعياً في مستوى واحد.

من هنا يصعب وضع صيغة مفهومية أو اصطلاحية محددة

بوسعها أن تضع «التشكيل» في إطار مفهومي أو اصطلاحي معيّن ومخصّص له حدود واضحة وحاسمة ونهائية، لأنّ ثراءه وسعته وعمقه وانفتاحه على مجالات تعبير كثيرة يجعل منه مفهوماً متحركاً، ومصطلحاً نامياً ومتطوراً، يمكن رصد فضائه ومعاينة تجلياته من أكثر من زاوية، لكنه يستعصي على القولبة والتقنين داخل أسر مفهومي واصطلاحي شكلاني محض، يضعه داخل دائرة استقلالية قارّة، تحيط به وتأسره وتقلل من طاقته على النمو والاستيلاد والحركة المستمرّة داخل الأجناس والأنواع الأدبية بلا حدود.

الفصل الأول

- التشكيل السيرذاتي الرسائلي
- التشكيل السيرذاتي الذاكراتي
- التشكيل المذكراتي السيرذاتي
- التشكيل الشعري السيرذاتي
- التشكيل السيرذاتي الروائي

التشكيل السيرذاتي الرسائلي

يمثل التشكيل السيرذاتي الرسائلي مجالاً رحباً لتجلّي الرؤية السيرذاتية في سياق التعبير عن الذات والآخر والثقافة والفكر والحياة والحب وغيرها، لما للرسائل من قيمة سردية كبيرة يمكن أن تلقي الضوء على تجربة الأديب أكثر من أي مصدر سيرذاتي آخر، لأنها تضع الأديب (صاحب الرسائل) في مواجهة حرّة مع نفسه أولاً، ومع المرسَل إليه ثانياً بكل ما تحمله هذه المواجهة من صراحة وحميمية وتطابق مع الذات.

رسائل الحبّ والحياة هي رسائل الشاعر الرائد خليل حاوي إلى الأديبة ديزي الأمير، وقد قام معدّ لم يذكر اسمه، أو دار النشر بنشر هذه الرسائل، ولا بدّ أن تكون ديزي الأمير على علم بذلك لأن الرسائل أساساً في حوزتها، وهو ما يفسّر الكثير من التدخّلات التي أجرتها عن طريق الحذف والمحو على الكثير من الكلمات والعبارات والجمل، على النحو الذي لا يدلّ على اسمها أو أيّ شيء يتعلّق بها مع أنّ القضية معروفة في الوسط الأدبي والثقافي عامة، فضلاً على أنّنا لا نعرف هل أن الرسائل المنشورة هي كل رسائل خليل إليها، أم أن هذه الرسائل منتقاة من المجموعة الكاملة للرسائل؟

ثم لماذا لم يحتوِ الكتاب بالمقابل على رسائل ديزي الأمير إلى خليل حاوي، وثمة إشارات كثيرة في رسائل خليل إليها، لكي يستطيع القارئ أن

يوازن بين الاثنين على أكثر من مستوى، طبعاً عدا الأسئلة التي تتعلّق بحذف الكلمات والعبارات والجمل من جهة، والتدخّلات التي أجراها معدّ الرسائل أو الناشر على نحو غير مبرر في الغالب.

عتبة المقدّمة: التشكيل السيرذاتي المباشر

تصدّر الكتاب مقدمة بقلم خليل حاوي ((المقدمة بقلم خليل حاوي)) جاء هامشها على النحو الآتي: ((هامش: هذه السيرة أملاها خليل حاوي على الدكتور ساسين عساف، حين كان طالباً لديه))، مما يشير أيضاً إلى أن وضع المقدمة في بداية الكتاب هو من اجتهاد المعدّ أو الناشر، ومن دون وضع تبرير منطقي أيضاً.

هذه المقدّمة انسيرذاتية المركّزة تلقي ضوءاً جيداً على المفاصل الأساسية من حياة الشاعر خليل حاوي، إذ تبدأ بوصف المرجعية الاجتماعية والمهنية على نحو متميّز ((أجدادي لم يخضعوا للإقطاع، كانوا يحترفون البناء، وكان اللبناني والسوري يفخران بأن بيتهما من صنع شويري))[1]، حيث تتمظهر ثلاث صفات تميّز تحيط بهذه المرجعية مقترنة بالأفعال ((لم يخضعوا/ يحترفون/ يفخران))، يقابل ذلك ثلاث صفات شخصية يشير إليها خليل مبكّراً كانت قد تمظهرت في شخصيته ((إن تخطّي ما هو مطلوب من الطالب في عمر معين خلق في نفسي شعوراً بالثقة الذاتية والامتياز والتفرّد))[2]، وهذه الصفات الشخصية المتميّزة ((بالثقة الذاتية والامتياز والتفرّد)) تجعل منها شخصية واعدة كثيراً على صعيد التشكيل السيرذاتي، وإذا ما اندمجت بالصفات السابقة الموازية لها فإنها يمكن أن تضاعف هذا الوعد بتلقي شخصية غير عادية ضمن إطار التشكيل السيرذاتي المرتقب.

يبدأ التشكيل السيرذاتي بالتمظهر من مرحلة الطفولة وهي مرحلة

تأسيسية تبقى تلقي بظلالها على الشخصية مهما حصلت عليها من تغييرات فيما بعد، وكانت هذه المرحلة في سيرة خليل حاوي سلبية تنطوي على قدر عالٍ من المعاناة: ((مما أذكر أنني كنت في أيام العطلة وهي أيام الآحاد والأعياد ألزم البيت ولا أبرحه لأنني كنت أفتقر لثوب جديد يصلح أن يلبس في هذه المناسبات وكنت أحسّ خلال تلك الأيام بالكآبة والسأم وكنت أتساءل لماذا تزوّج أبي وانجبني))[3]، يقابله نزوع ذاتي نحو تجاوز حقبة هذه المعاناة بالتأمل المبكّر ((داخل هذا التأمل الطفولي نوع من التأمل المبكّر في طبيعة الخلود والأبدية وهو أمد يصعب عليّ تصوّره ولهذا كنت أحسّ بما يشبه الرعدة كلّما خالجني الشعور بزمن لا ينتهي))[4]، ولاسيما حين يرتبط بقصة حبّ ترتفع بهذا التأمل والشعور إلى مرحلة وجدانية متألقة وحيوية وفاعلة ومنتجة ((كان لي من الهوس العاطفي فتعلق قلبي بفتاة هناك في القنيطرة. كنت أجمع المال القليل وأوفّره لأزور القنيطرة خلال فصل الشتاء لألتقي بها لقاء في مناسبات عامة. لها اثر في قصائدي الأولى بالعامية))[5]، تلقي بتأثيرها على الجانب الإبداعي في الشخصية.

وما تلبث نوازع التعبير عن الذات أن تظهر مبكّراً أيضاً في التوجّه نحو السياسة بوصفها مظهراً واضحاً من مظاهر التعبير عن الذات والإحساس بقيمتها ((في الخامسة عشرة انجرفت في الحزب السوري القومي. حاولت أن أهاجر إلى الأردن فمنعني القنصل الانكليزي بحجة انتمائي إلى هذا الحزب الممنوع في الأردن آنذاك. ومن وجوه تمرّدي كان التمرّد على قرار القنصل فذهبت إلى الجولان ومنها عبرت الحدود مشياً على الأقدام وكان دليلي واحد من البدو سبق لي أن عرفته))[6]، بكل ما ينتجه هذا الإحساس من تثوير مكامن الوجدان الداخلي وهو يتّجه نحو التمرّد وإثبات الذات والتعبير عن الإحساس بالتميّز.

يتأكد هذا النزوع نحو تشكيل الرؤية السيرذاتية لشخصية خليل

حاوي حين يبرز في ممارسات عملية وإنسانية تطلق مجموعة إشارات في هذا الصدد: ((وعملت في مجالات مختلفة وأنا أتابع الدروس في الوقت نفسه إلى أن توفر لي بعض المال فانقطعت عن العمل ودخلت مدرسة الشويفات العليا وتخرجت فيها وانتقلت إلى الجامعة الأميركية وكنت أدرس وأقوم ببعض الأعمال))[7]، على النحو الذي يُظهر قيمة الوعي المبكّر الذي اضطلعت به الشخصية وسعت إلى تعميقه وجوهرته وتمتين أواصره.

على الصعيد الإبداعي والعلمي يقارب خليل بين شخصيته الإبداعية بوصفه شاعراً وشخصيته العلمية بوصفه دارس فلسفة: ((ميلي الجارف إلى الشعر قرر اتجاهي فغلبت الأدب على الفلسفة في دراستي))[8]، وهو أمر يبدو طبيعياً في غلبة الحسّ الإبداعي على الحسّ العلمي التخصصي، مع ما يمكن أن يحصل من توافق كبير بينهما إذ الشاعر الحديث هو أكثر حاجة إلى المعرفة الفلسفية من أيّة معرفة أخرى، وهو ما يؤكّد عليه خليل حاوي قائلاً: ((ربما كان لثقافتي الفلسفية بعض الأثر في تمايز شعري عن شعر الآخرين من رواد الشعر الحديث، وأعتقد أن الفكر الفلسفي عمّق الرؤيا الشعرية دون أن يوشّحها أي أثر من آثار الفكر الذي يقرر تقريراً أو يرد على سبيل الحكمة المأثورة))[9]، على النحو الذي ظهر جلياً في أكثر الدراسات التي اشتغلت على شعرية خليل حاوي.

ثم يذهب إلى مقاربة مرحلة بالغة الأهمية من مراحل التشكيل السيرذاتي في حياته، إذ يختزل فيها محطات كثيرة وينتج فيها علامات كثيرة ذات خطورة وقيمة في هذا التشكيل: ((نلت منحة من الجامعة وذهبت إلى كيمبرج. كنت أوفّر قسماً من المنحة لأرسله للعائلة. كان لي علاقة بفتاة هنا ثم ذهبت إلى كيمبرج. وكنا على علاقة حميمة طوال السنين الثلاث التي قضيتها هناك، هذا مع بعض الخبرات العاطفية هنا وهناك))[10]، فالمنحة الدراسية والذهاب إلى كيمبرج، وتوفير قسم من مبلغ المنحة

لمساعدة العائلة، والإشارة إلى العلاقة بالفتاة، والتأكيد على حصول بعض الخبرات العاطفية، تمثّل كلّها لحظات توتّر وتنوير سردية يمكن أن يقال فيها الكثير، غير أن خليلاً يحاول اختزالها إلى أبعد حدّ بإشارات مقتضبة تختزن الكثير، وثمة مبررات اجتماعية في الغالب تحول دون التصريح وتوسيع دائرة التشكيل.

ومن الطبيعي أن تكون هذه المرحلة من أخصب مراحل التشكيل السيرذاتي في حياة خليل حاوي ((كانت هذه المرحلة من أخصب مراحل حياتي فقد أنهيت الأطروحة المطلوبة وأنهيت مجموعة «نهر الرماد» وقسماً كبيراً من «الناي والريح» عدت إلى لبنان وإلى الجامعة الأميركية أستاذاً مساعداً في دائرة الأدب العربي وكانت شهرتي قد ترسّخت كأحد روّاد الشعر الحديث وقد أدهشتني الشعبية التي توافرت لي خلال غيابي))[11]، فهي على الصعيد المهني والإبداعي والعملي، وعلى صعيد الشهرة الإبداعية بوصفه رائداً من روّاد الشعرية العربية الحديثة، يمكن أن تكون الجوهر الحقيقي لهذا التشكيل السيرذاتي.

لكنه يعود في نوع من الاسترجاع السردي في روايته السيرذاتية المختصرة إلى مرحلة ما قبل السفر كي يشير إلى ملاحظة بالغة الأهمية والخطورة تتعلّق بانتمائه السياسي: ((قبيل السفر حدث صراع بيني وبين رئيس الحزب القومي جورج عبد المسيح على قضايا فلسفية كان الرئيس يعالجها معالجة فجّة تدل على جهله بالمبادئ الفلسفية في الحركة وفي التراث الإنساني. ومن الذين شاركوني الاعتراض غسان تويني وأنعام رعد وانتهى الصراع إلى إعلان انفصالي عن الحزب إعلاناً ظلّ محصوراً في دوائر الحزب ولم أخرج به إلى صراع مكشوف على صفحات الجرائد والمجلات))[12]، وقد تتضمّن الإشارة الدالّة (وانتهى الصراع إلى إعلان انفصالي عن الحزب إعلاناً ظلّ محصوراً في دوائر الحزب ولم أخرج به إلى

صراع مكشوف على صفحات الجرائد والمجلات) معنى مضمراً، يتوجّه فيه إلى الشاعر أدونيس الذي انفصل عن الحزب نفسه، غير أن أدونيس خرج به إلى صراع مكشوف على صفحات الجرائد كما هو معروف، على الرغم من أنّ خليلاً يصف انفصاله بقدر كبير من التأثر مختلفاً بذلك عن أدونيس أيضاً ((كان الانفصال موجعاً إلى حدّ ما وربما بدا أثر ذلك في «نهر الرماد» حيث يغلب التعبير عن التوحّد والوحشة ومجابهة الوجود فرداً وحدياً يفتقد ما عرفه من قبل عن مساندة الرفاق له))[13]، فضلاً على تأثير ذلك على تجربته الشعرية.

أما فيما يتعلّق برؤيته السياسية وقد تبنّى فيها الاتجاه القومي التقدّمي الوحدوي الانبعاثي فقد ظلّ خليل أميناً عليه ومدافعاً عنه، فهو يصف الوحدة العربية في منظوره هذا بأنها ((كانت مرتبطة بنزعة تقدمية انبعاثية عبّرت عن ذاتها في شعري. وكان الصراع على أشدّه في جبهتين متعارضتين الأولى أقودها أنا والدكتور سهيل إدريس في مجلة الآداب، والثانية يقودها يوسف الخال وأدونيس في مجلة شعر. والغالب على النزعة الثانية تغريب لبنان وفصله عن تراثه العربي غير أن الصراع قرر تقريراً مبرماً رسوخ النزعة العربية في العالم العربي بوجه عام ورسوخها رسوخاً نسبياً في نفوس بعض المثقفين اللبنانيين المسيحيين ونفوس المثقفين المسلمين إجمالاً وإجماعاً))[14]، ويصف ذلك باستدعاء الصراع الإيديولوجي والثقافي والفكري الكبير الذي بلغ أوجه في تلك المرحلة بين التيار القومي الذي تقوده مجلة (الآداب) بزعامة سهيل إدريس، والتيار الآخر الذي تقوده مجلة (شعر) ويتزعّمه يوسف الخال وأدونيس، وقد أشار إليه أدونيس غير مرّة واصفاً إياه بأنه صراع فكري وإبداعي بالدرجة الأولى.

من جانب آخر يصرّح خليل بأسباب فساد العلاقة العاطفية بينه وبين الأديبة ديزي الأمير، وقد استأثرت هذه العلاقة بكامل الفضاء

التشكيلي السيرذاتي للرسائل، إذ يصف ذلك بقوله: ((الثرثرات النسائية في المجتمع البيروتي أفسدت الصلة بين الاثنين، بيني وبين ديزي الأمير التي أهديتها كتاب جبران: إلى اليد التي أمسكت بيدي في ليالي الشك والخلق وهي التي رافقتني إلى كيمبرج))[15]، ولعلّ أهمية إيراده للإهداء يكشف طبيعة العلاقة وحيويتها وأهميتها القصوى في حياة خليل ودورها في مساعدته.

ومن ثمّ يشير إلى دور المرجعية الفضائية الزمكانية في صوغ شخصيته وتأثيرها على سلوكه ومعتقداته وقناعاته، فقد ((ظلّت الطباع الجبلية التي نشأت عليها تؤكد ذاتها بعنف يبلغ حد المغالاة في مجال الخلق الشعري والالتزام بالعقيدة العربية التزاماً يطرح قضية الانبعاث العربي على مستوى مطلق ومما يعرف عني التأكيد على الاستقلال بالرأي واعتبار نفسي أصلاً في التراث العربي وفي الدعوة إلى بعثه من جديد واعتبار المعايير التي أستند إليها هي أصلح المعايير))[16]، إلى الدرجة التي ينظر إليها وكأنها هي المموّل المركزي والمرجع الأساس في التكوين الإيديولوجي والثقافي والفكري والأدبي.

في حديثه عن تجربته العاطفية يظهر خليل حاوي مبرراً إخفاقه على هذا الصعيد بآلية حجاجية ضعيفة بعض الشيء، إذ يعزو فشله في خوض تجارب عاطفية في تربة صالحة جداً لذلك إلى وقف حياته لصالح الشعر: ((تجربة كيمبرج العاطفية: لم التق المرأة التي يمكن أن تكون رفيقة تملأ جوانب نفسي وتشبع رغباتي المختلفة المتنوعة من فكرية وشعرية وحسيّة. المرأة تابعة لي تابع مسحور دون أن أستجيب لها استجابة تامة، العلاقة كانت علاقة رفاق صراع أكثر مما هي علاقة رجل بامرأة تبلغ حد الاندماج التام. شعور بالإخفاق في هذا المجال. لم أعط العناية الجدية الكافية لهذا الموضوع. شعور مضمر في نفسي أن الشعر يقتضي من الشاعر وقف

الحياة عليه وحده وبخاصة عندما يكون شعراً ملتزماً بثورة انبعاث حضاري مطلقة))[17]، والحقّ أن التجارب العاطفية تعدّ في نظر الكثير من الشعراء والمشتغلين في حقل التجربة الشعرية خصوصاً تمثّل منبعاً ثرّاً للعطاء الشعري، ورافداً أصيلاً وبالغ الحيوية والنشاط للتجربة الشعرية، ومن دونها تفتقر التجربة إلى نسبة كبيرة من مائها الشعري الذي لا يمكن للشعر أن يؤدي وظيفته على أكمل وجه من دونه.

فهو يبالغ في ترتيب أولوياته التي تشكّل طبقات سيرته الذاتية حين يضع (المرأة) في درجة متدنّية كثيراً قياساً بالشعر، إذ يصف علاقاته النسائية في كيمبرج بأنها ((علاقات ثقافية وحسية وشعورية مع المرأة الغربية. الشعر يستولي على نفسي بكليتها وأن أقرب النساء إليّ كما قلت إحداهنّ في الدرجة العاشرة بعد الشعر. كان هناك نوع من التعويض في تعدد الصداقات))[18]، وهو تبرير آخر يجعل من الصداقة مع المرأة تعويضاً عن فقدان العلاقات العاطفية والحسية الضرورية جداً للشاعر، من أجل تخصيب تجربته وضخّها بمزيد من الرطوبة التي لا يمكن للشعر أن يعيش برحابة من دونه.

وفي لحظة استرجاعية أخرى يعود فيها على مقاربة مكوّناته الثقافية الرئيسة، يقدّم رؤيته الخاصة من خلال مقارنة في أسلوبية التعبير الشعري بينه وبين سعيد عقل: ((درست على سعيد عقل الشعر لعامين بدون انتساب وظهر الفارق بيني وبينه من ملاحظاته على ما كنت أقدّمه له من نثر أو شعر. سعيد ينزع منزع الفخامة في اللفظ والعودة إلى المعاجم وأنا على نقيض ذلك))[19]، ويدعم ذلك بتغليب المعرفة الذاتية على دور الأستاذ والمعلم في صياغة شخصيته الفكرية والثقافية والشعرية ((كانت قراءاتي ذاتية أحاول أن أنزع بها منزعاً منهجياً وأن أطلع على ما يقوم من ذوقي قياماً مبرماً. كنت دائماً أحاول أن لا أغلب الذوق الفردي على الثقافة

العامة))[20]، وصولاً إلى النتيجة المبتغاة في بلوغه مرحلة التكوين والصيرورة التي تؤهّله للقول في هذا الصدد ((أصبحت أملك معايير عامة))[21]، تعبيراً عن تشكيل رؤيته في الأشياء على وفق جهد ذاتي وتجربة شخصية.

الرسائل: رؤية في التشكيل السيرذاتي

تؤدي الرسائل الشخصية دوراً بالغ الأهمية في بناء تمظهر سيرذاتي يلخّص تجربة الكاتب في طبقة معينة من طبقات تشكيله السيرذاتي، وقد أظهرت ذلك مجموعة الرسائل (الإحدى والثلاثون) التي ضمّها كتاب ((رسائل الحب والحياة)) على نحو معيّن، وسنتناول المفاصل الأكثر ارتباطاً في تجسيد العلاقة بين القول الرسائلي ومدى علاقته بالتشكيل السيرذاتي في تجربة خليل حاوي، ونحلل شبكة الصلات النوعية بينهما في كل رسالة تحتوي على مفصل من المفاصل من هذه الرسائل، وهي ترتبط جميعاً بشخصية صاحبة الرسائل الأدبية (ديزي الأمير) وطبيعة العلاقة بينه وبينها.

في الرسالة الأولى الموسومة بـ ((تسكّع)) يبدو الكاتب مشبعاً بالحنين والتذكّر والحزن والإحساس بالفقدان على فراق المكان والحبيبة، وهي حالة تبدو طبيعية لراحل عن مكانه وحبيبته نحو مكان جديد وبعيد، إذ تتمظهر حساسية العلاقة المضادّة بالمكان الجديد ((لم يؤنسني التأمل في المطر المنهمر وفي المارّة والسيارات، كانت بي شهوة إلى البكاء، كنت أودّ أن أنظم أكثر القصائد حزناً، أتراني كنت أشعر أني فقدتك إلى الأبد، أم أنك لم تكوني لي ولم أمتلكك حتى في أعمق الساعات صدقاً وألفة؟؟ لست أدري.))[22]، ليبرز حجم الضياع واللاأدرية في خضمّ تصوير مفعم بالخسارة ليس بوسع الذاكرة التخفيف من هيمنته وقوّة حضوره، وينفتح الحوار مع الحبيبة على مصراعيه لتسجيل مزيد من الاعترافات التي تبدو وكأنها ميّتة

((كنت أريدك أن تكوني لي بالرغم من أنف الفلسفة التي دفعتني إلى اليأس وعلّمتني الإخلاص إلى الحقيقة حتى لو كانت مؤنسة مفجعة، كنت على يقين أن طيبتك وحنانك هما أقوى من حقائق الفلسفة أن إيمانك بي سيقوى وسيغدو أقوى من كفري بالحياة ومن لعنتي بها، وعندئذٍ سيكون لي حياة ولي موقد دافئ وعائلة.))[23]، في إطار تشييد حلم يبدو هو الآخر مقتولاً لفرط سيطرة مفردات الفجيعة على الفضاء السيرذاتي الرسائلي في الرسالة.

الرسالة الثانية الموسومة بـ ((الشمس)) طغى عليها الجانب الحواري الاستذكاري للمكان والطقس الاجتماعي والنفسي والطبيعي معاً، إذ يقول في معرض التعبير عن حركية وجدانه وثورة عواطفه: ((في هذا الجوّ يكاد يموت في نفسي نداء الدروب، ودعوة الشمس إلى الانفلات ويكاد ينمحي من خاطري ذلك الوهم الحلو: إني معك على موعد، وإنني لن أكون وحدي مع الطبيعة.

نعم، سأروح على الدروب، سألتقي الشمس على تلال «الضهور»، سنكون وحدنا وجهاً لوجه، سأشعر بوحدة حلوة موجعة. نفسي مليئة بك ومكانك بجانبي فراغ، سأشعر على التلال بالامتلاء والفراغ امتلاء النفس وفراغ اليد والعين. ليتك معي، إذاً لما خفت وحشة الغروب في الجبل، في اللحظة التي تتلملم فيها الوحشة وتدخل علينا من الأبواب والنوافذ.))[24]، إذ يستخدم أسلوبية شعرية تنتمي إلى منطقة الشاعر فيه أكثر من انتمائها إلى أيّ شيء آخر، بالرغم من مأساوية الإشارة إلى الوحدة والوحشة التي تنمّ عن صعوبة تأقلمه مع المحيط، وقسوته على نفسه في حصر حياته في نفق ضيّق لا ينسجم مع انفتاح الحياة في كيمبرج المدينة والجامعة، على نحو يفسّر ويكشف عن تعقيد تشكيله الإنساني.

في الرسالة الثالثة المعنونة بـ (فلسفة بريد) يسعى الراوي السيرذاتي

الرسائلي إلى تقديم فلسفته في الحبّ، وهي تكشف أيضاً عن مجاهدة عاطفية غريبة مع النفس والآخر، من أجل مُثُل وجدانية تبدو غريبة في هذا العالم: ((لا تحسبي يا (...) أن الرجال كلهم مثلي، كلا، هناك متزنون، معتدلون أقوياء، وقد كنت فيما مضى واحداً منهم، وإني أحاول جهدي الآن أن أعود إلى ما كنته في الأمس، وسوف أعود، سوف أعود موضع تقديرك بعد أن كنتُ موضع عطفكِ وإشفاقك، ويا بؤسه حبٌّ ينمو على هاتين الآفتين، إنني لا أرفض العطف والإشفاق فقط وإنما أتعالى على الحب، أحرم نفسي من نعمته، أجوع وأظمأ، ولا أمدّ يدي إليه إلا إذا كانت مليئة بكنوز النفس وهباتها. لا أريد الحب أن يكون استشفاء من داء ولا هرباً من وحشة وإنما أريده أن يكون فيض النفس تاقت إلى البذل وإسعاد الآخرين.))[25]، ويكاد هذا المقطع الرسائلي العالي التكثيف يلخّص على نحو كبير شخصية خليل حاوي شاعراً وإنساناً وعاشقاً، ويضع رؤيته السيرذاتية موضع التشكيل والتعبير.

وتحمل الرسالة الرابعة ((قبل السلام والكلام)) لقطة سيرذاتية خاصة بالرغم من أنّ الانقطاعات كثرت فيها، وهي انقطاعات ذات فراغات ليست مغيّبة كثيراً وبالإمكان اقتراح ملئها باحتمالات مناسبة: ((بعد مغادرتك الجامعة ذهبت إلى ريبز وتوسلت إليه أن يقدّم مواعيد الامتحانات للدروس التي أعطيها، وبعد الأخذ والرد وعد خيراً سيكون بإمكاني على ما أظن، أن أوفّر ستة أيام لرحلة (...) فما رأيك (.....) (.........) وما هو مشروعك للقاء (...)، إذا توفرت الأسباب أعتقد أن الامتحانات تنتهي بـ 12 شباط.))[26]، إذ يتضح من هذه اللقطة السيرذاتية الرسائلية أن العلاقة بينه وبين الحبيبة متواصلة ومستمرّة، والحوار من أجل اللقاء لا تعيقه مشكلات حقيقية واضحة، فما يترشّح من الكثير من الرسائل هو التفاهم أكثر من الاختلاف مع ما ينتابه من خيبة وإحباط دائمين.

تلخّص الرسالة الخامسة (كل شيء) أيضاً حساسية الحراك السيرذاتي اليومي عند الراوي الرسائلي لوضع المرسل إليها في قلب الحدث السيرذاتي زمناً ومكاناً وحالةً ((كتبت هذه الرسالة أمس واليوم وصلتني رسالتك وليس فيها ذكر لبرقية كنت أرسلتها من مدّة.. عندما أنشط قليلاً سأكتب لك عن كل شيء، عن كلّ صفحة وكل فكرة وكل حادثة مهما كانت تافهة، أرجو أن يعود لي النشاط قريباً.))[27]، على النحو الذي يحقق تواصلاً استثنائياً بين المرسل والمرسَل إليه في ظلّ تصوير بالغ الدقّة للوضع السيرذاتي للشخصية المرسلة.

في الرسالة السادسة الموسومة بـ ((لندن غربة)) تشتعل الرغبة في استدعاء الذاكرة لاستحضار المكان والزمن الماضيين بوجدانية انفعالية عالية ((كانت دروب «الضهور» ومقهى الحاوي وبولونيا وكان كل ما في لبنان يعيش معي ويرافقني، لم أكن في أمس أفرّق بين المشاهدة والذكرى. كلاهما واحد وكلاهما حبيب إلى القلب جميل في النفس))[28]، حيث يجمع الراوي الرسائلي في نطاق الاسترجاع السردي للذكرى بين البصرية (المشاهدة) والذهنية الاستعادية (الذكرى) داخل سياق تعبيري محبب واحد.

تعجّ الرسالة السابعة ((لبنان كيمبرج)) بمشاعر الغربة على نحو بالغ القسوة، إذ يعرض الراوي الرسائلي وضعه داخل قفص غربوي شبه مقفل ((إني غريب في منتهى ما يمكن أن يكون الإنسان غريباً، ليس بين الوجوه التي ألتقيها وجه أعرفه، ولطالما سرّ لي أن أرى بعض المارّة يلتفت إليّ التفاتاً عابراً. إنها غربة شاملة كاملة))[29]، في حيت تكتفي الرسالة الثامنة الموسومة بـ ((حب وجلجلة)) بكتابة قصيدة هي من نتاج حاوي الشعري في الغربة، وهي قصيدة عامة قد لا تعبّر عن سياق الحوار الرسائلي على نحو دقيق وواضح.

في الرسالة التاسعة ((طب شعري)) يدعو الراوي الرسائلي حبيبته

لأن تؤلّف خطابها الرسائلي الموجّه إليه بأسلوبية ذات زخم تفاصيلي يمكن أن تنقذه من وحدته ((أريدك أن تكتبي دائماً. وأن تحافظي على أسلوبك الطيّب في التفاصيل اليومية، إنني برسائلك أحيا حياتين، حياتي هنا، وحياتي معكم في لبنان))[30]، وتنطوي الرسالة نفسها على طلبين لجريدة ينفي حاجته إليها ومجلة يريدها ((ذكرت لك في رسالتي عن إرسال جريدة الجريدة، عدد الأحد، لا أرى الأمر ضرورياً، أرجوك أن ترسلي عدد «الآداب» الذي ستصدر فيه قصيدتي، أن ترسليه بالطائرة))[31]، تعبيراً عن همّ التواصل مع ثقافة البلد وهمّ الحضور فيها بالرغم من بعده وغربته في ثقافة أخرى وبلد آخر.

ويدعوها في الرسالة العاشرة ((عقم)) مرّة أخرى نحو اختيار نوع الكتابة ونوع الخطاب الرسائلي، ويفصّل هنا طبقات الخطاب على نحو يفتح الدعوة على فضاءات شبه مجنونة لا تتوقف عند حدّ ((أكتبي عن الحب. عن النشوة، عن الذكرى، أكتبي ذلك وافعلي في لبنان ما شئت، أحبّي، تزوجي، أسكري عريدي، ولكن اكذبي علي وأنا مستعد أن أصدّق، إني أمرّ بأزمة هائلة، أزمة تجعلني أتعلّق بحبال الوهم، فهلاّ أبقيت على هذه الحبال ولو إلى حين، بإمكانك أن تنتقمي الآن من ترددي أروع انتقام وأبسطه وهو أن تنقطعي عن الكتابة، أن تحرميني من آخر حبل أتعلق به، أنا بانتظار رسائلك))[32]، وتتجاوز الدعوة حدود الآخر المرسَل إليه لتنفتح على تدمير الراوي وهو في لحظة جنون كتابي، يتوافق مع جنون الشاعر لكنه قد لا يتوافق مع جنون الحبيب، وهي فاصلة سيرذاتية إشكالية وجدلية لا تخلو من إرباك.

أما الرسالة الحادية عشرة (رسالة برسالة) والرسالة الثانية عشرة (الحال) والرسالة الثالثة عشرة (أذان طويلة) والرسالة الرابعة عشرة (بعد سلامي إلى الجميع) والرسالة الخامسة عشرة (التي الذي) والرسالة

السادسة عشرة (حملتك معي دائما) والرسالة السابعة عشرة (وصلتي.. نزواتي عابرة) فهي رسائل لا تحتوي على الكثير من الإضافة فيما يتعلّق بفائدة التشكيل السيرذاتي ونشاطه الكتابي الحيوي.

الرسالة الثامنة عشرة الموسومة بـ ((نستأجر زوجاً)) تحمل رؤيات وأفكاراً وقيماً عمليــة واقتـصادية وثقافيــة، تعكـس اهتمامــاً مفاجئــاً بالتفاصيل قياساً إلى حجم الجنون في الرسائل السابقة:

((سوف نعيش لأنفسنا وللإنتاج والثقافة وهذا هو السبب الذي يدفعني إلى قبول الوظيفة في كيمبرج. أنا لم أقرر شيئاً بعد ولكني أعتقد أن برنامج الحكومة الأميركية قتل الأستاذ الذي يريد أن يتطوّر وينتج إنتاجاً ذا قيمة))[33]، على العكس من خطاب الرسالة التاسعة عشرة ((بكيت وانتهيت)) وهي تتوغل في الداخل العاطفي، ويسعى فيها الراوي السيرذاتي الرسائلي إلى تحقيق نوع من الاسترجاع المشترك بينه وبين الحبيبة ((تذكرين الصيف وتتوقين إليه أما أنا فأخشى أن أذكر وأخشى أن أتوق، تتألمين للصدّمة أما أنا فقد وقفت موحشاً وليس من صديق، كاذبة، قاسية هي الأيام، وكانت مـرّة خاوية ميّتة، وكأنك كنت الصلة الوحيدة التي ما تزال تصلني بالحياة))[34]، عبر فعالية موازنة بين الاثنين، تسهم فيها الحبيبة في جعل الحياة ممكنة أمامه بوصفها الجسر الوحيد للتواصل معها .

غير أن الرسالة نفسها تحمل ما يمكن أن يُرصد بوصفه تناقضاً مع الأمل المنشود في قدرة الحبيبة على تحقيق تواصله بالحياة ((كان شعوري أن حياتي نفسها قد انتهت، لماذا؟ ذلك أني لم اقطع ما بيننا إلاّ بعد المعرفة اليقينية أني ما عدت أصلح للحياة المسؤولة، حياة الزوج والبيت والعائلة، فقد نصحني الطبيب أن أجرّب علاجاً لمعدتي طويلاً دقيقاً جداً قبل إن أهـمّ بالزواج، ثم أن أتمشى فيما بعد على نظام دقيق جداً من المأكل والمشرب والعمل، وأنى لي أن أخفف جميع ذلك، والأمر يحتاج لمستلزمات

أفتقر إليها، من مزاج ومن مطامح يجب أن تهمل ومن مال يجب أن يتوفر بحبوبة، وأهم ما في الأمر هو المزاج، فكأني لا أهتمّ بطول الحياة، كأن شعوراً باطناً يدفعني إلى إرهاق نفسي الذي تكمن فيه النهاية المرعبة، عطبٌ يحلّ في الرأس أو في الوسط أو في الأسفل))[35]، فالراوي هنا مهزوم ومحبط وفاقد للأمل على المستويات كافة، وليس من نافذة تحمل هواءً نظيفاً في خطاب مأساويّ ومظلم للغاية.

تخلو الرسالة العشرون الموسومة بـ ((أرغب في التمزيق)) من أية إضافة واضحة إلى الفضاء السيرذاتي الرسائلي، في حين تكشف الرسالة الواحدة والعشرون المعنونة بـ ((كتابتـ «ـها»)) عن وصول الراوي الرسائلي السيرذاتي إلى مرحلة عالية من النكوص والخذلان، خذلان الجسد والروح، بحيث لا يعرف كيف يدافع عن نفسه على النحو الذي يبدو فيه خطابه الرسائلي مفعماً باليأس والتعب والإرهاق الجسدي والنفسي ((ومن الغريب أنه عندما ساءت معدتي في الشهر الأخير ونصحني الطبيب أن ابتعد عن كل انفعال، وأن أتحاشى كل تعب، وأن ألقي عن عاتقي كل مسؤولية، من الغريب أني في هذه الحالة التي كان يجب أن تدفعني إلى فصم ما بيننا ليبقى لي على الأقل شعور بكرامة النفس، في هذه الحالة نفسها كنت أريدك أن تأتي: أن تكوني بجانبي، مع اليقين أني سأحقد عليك فيما بعد لأنك رأيتني في ساعة الضعف، ساعة تتعرّى النفس من صفات الرجولة ساعة يبدو الرجل طفلاً مبتذلاً))[36]، إذ يحتشد هذا المقطع الرسائلي بالكثير من الألم الذي تتلوّع به الذات وتكشف عن ضعفها الإنساني الذي يشي بقرب حلول كارثة ما لا يمكن تفاديها.

ويصف في الرسالة الثانية والعشرين الموسومة بـ ((الرسالة)) أسلوبية الكتابة الرسائلية عموماً ولاسيما في خطاب الحبيبة الرسائلي،

وهو ينطوي على فنية وإمتاع كبيرين ((ماذا أقول عن الرسالة نفسها إنها يوميات تجمع بين التذكّر والوهن بدقة وعفوية حلوة موجعة، تقابل وتقارن بعمق وبإشارة سريعة تختصر المسافات، ولذلك فإنك تملكين فناً من فنون الكلام ولعلّك تجهلين ما تملكين، وأملي أن تواصلي كتابة اليوميات وأن تبعثي بها إليّ لأتمتّع بها وأحفظها لك، ومن يدري فقد تكون أوّل وأفضل ما ينشر في دار «نشرك» العتيدة))[37]، وينتقل فجأة في الرسالة نفسها إلى الشكوى واستدرار عطف الحبيبة بقوله إن الحنين إليها هو السبب الوحيد وراء استمرار عيشه في الحياة ((إن الوحشة... تكاد تشلّ عصبي وتخنقني. لا ليست وحشة وإنما هي غربة غريبة حادّة تحمل معها تعب من الحياة وقرف، ولولا حنين جارف إليك وإلى (...) كيمبرج ولندن لما كان بي عرق ينبض))[38]، وينتهي فيها إلى صورة إقفال مأساوية تحجب ايّ أمل في الحياة بعد تساوي الأمكنة الخالية من وعود الحب والشمس ((أتعلمين لماذا لم اذهب إلى لندن أو إلى اكسفورد أو إلى أي مكان آخر؟ ذلك أن الأمكنة جميعها تساوت في نظري، كلها عتمة وضباب، فلم الارتحال وليس هناك وعد أو أمل بالحبّ والشمس؟))[39]، إذ يعود الراوي الرسائلي السيرذاتي إلى دائرة إحباطه ويأسه وخيبته التي كانت عنواناً عريضاً وأصيلاً يكاد يجمع أكثر الرسائل ضمن نسقه السلبي.

لكنه على الرغم من ذلك فإن ثمة إشراقات تظهر هنا وهناك في بعض الرسائل خارج هذا التشكيل المأساوي المهيمن كلما كان الأمر يتعلّق بالحبيبة، ويمكن ملاحظة ذلك مجدداً في الرسالة الثالثة والعشرين ((الأطروحة)) إذ يعبّر فيها عن حلميّة الحبيبة والمكان ((كنت أنت والشعر ولبنان حلماً جميلاً يداعب وجهي وفكري واعصابي المتعبة))[40]، وحين لا تحمل الرسالة الرابعة والعشرون ((المكان)) أيّ جديد فإن الرسالة الخامسة

والعشرين الموسومة بـ ((مقالة «نهر الرماد» الرمز)) تتضمّن رؤية سيرذاتية مركّزة ((أما عن حياتي فكما علمت وكما هو مشروح في أوّل الرسالة، الصحّة لا بأس بها، والعمل في الأطروحة يعطله أكثر الأحيان الحلم الشعري والحلم غير الشعري والذهول والتفكير بلا شيء، وبشيء))[41]، وكأنه يلخّص كلّ شيء في هذه المفردات القليلة ويعرض لشخصيته بدقّة ووضوح.

تأتي الرسالة السادسة والعشرون ((العباءة والرسالة)) أيضاً من دون إضافة حقيقية إلى طبيعة التشكيل الرسائلي السيرذاتي، لتعقبها الرسالة السابعة والعشرون المعنونة بـ ((مطعم كلمات)) لتنحاز إلى الجانب الكتابي (الشخصي) بكل ما ينطوي عليه من حميمية وحاجة ونشوة في مديح شعره ((سرّني حديثك عن «نهر الرماد» وأهمّ ما في قولك (.......) وانت تعلمين أن ذلك كان غايتي من نشره في دار «شعر». ليس لديّ نسخ من «نهر الرماد» لأبعث إليك بنسخة مع إهداء، سأطلب نسخة من لبنان لهذا الغرض، فلا تعتبي وأنت الكريمة الغفورة، هل يمكنك أن تكتبي عن «نهر الرماد» أو أن تطلبي من أحد النقاد أن يكتب في إحدى مجلات (....)، أكون مجنوناً إذا أمكنك ذلك، والآن أستودعك إلى وقت قريب))[42]، وهي تنطوي على جانب سيرذاتي شبه عملي يسهم في تشكيل رؤية جديدة في هذا السياق.

الرسائل الأخيرة المتمثلة بالرسالة الثامنة والعشرين الموسومة بـ ((الإهداء/الرقابة))، والرسالة التاسعة والعشرين المعنونة بـ ((تذكارات أم)) وهي تحتوي على قصيدة عمودية للشاعر صاحب الرسائل، والرسالة الثلاثين ((كارت زمن بدون تاريخ)) والرسالة الأخيرة الواحدة والثلاثين المعنونة بـ ((الانتحار بداية)) جاءت كلّها سياقية لا تحمل جديداً على صعيد الفضاء الرسائلي السيرذاتي الذي يبحث عنه الرصد القرائي.

الحواشي والهوامش: قيمة اللامركز

احتشدت مجموعة من الحواشي والهوامش والإشارات من وضع (الناشر) أو (معدّ الرسائل) الذي لم يظهر اسمه على الكتاب، لكنه أباح لنفسه التدخّل على نحو سافر في التعليق والشرح والتأويل من دون أيّ تحفّظ، ولم يذكر هذا المعدّ أو (الناشر) شيئاً عن الكيفية التي حصل فيها على هذه الرسائل، كان ينبغي وضع اسم المعدّ أو التصريح بأن الناشر نفسه هو معدّ العمل، إذ إن لذلك صلة بمنهج القراءة وطريقة التأويل، لكنّ الغموض الذي أحاط بمن تولّى الإعداد والتعليق يصبّ في غير صالح القراءة ويوجهها توجيهاً آخر، ولم يذكر أيضاً طبيعة التخويل الذي يمكن أن يكون قد حصل عليه لنشرها والتعليق السافر عليها بهذه الطريقة، ويمكن في هذا السياق تسجيل التحفظات الآتية التي تثير مجموعة من الأسئلة بشأن نشر هذه الرسائل على النحو الذي يمكن التعامل معها بوصفها مظهراً من مظاهر التشكيل السيرذاتي.

لعلّ في مقدّمة هذه التحفظات السعي إلى التوصل إلى قراءة منطقية لسبب نشر هذه الرسائل وجدواها، بعد أن عرفنا أنها كانت موجّهة من الشاعر خليل حاوي إلى الأديبة ديزي الأمير، وقررت الأمير نشرها أو الإذن بنشرها، وبوسعنا هنا إطلاق أسئلة ضرورية تتعلّق بقضية النشر وطبيعتها وكيفيتها، هل الرسائل الإحدى والثلاثون التي ضمّها الكتاب هي كل الرسائل التي أرسلها خليل حاوي إلى الأمير؟ أم أنّ الأمير تعاملت بانتقائية مع الرسائل وأفرجت عن قسم منها ضمن مقصدية معينة؟

وثمة سؤال آخر يتعلّق بهذا السؤال لماذا لم تنشر ديزي الأمير بالمقابل الرسائل التي كانت تبعثها هي إلى خليل حاوي لتكون الصورة واضحة ومنطقية وعادلة؟ بمعنى أن فكرة نشر الرسائل بهذه الطريقة تعرّضت لنوع من القرصنة في نشر نصف الحقيقة ((رسائل خليل إلى الأمير من دون

رسائلها إليه))، وهذا النصف من الحقيقة تعرّض هو الآخر إلى قرصنة أخرى في نشر قسم من الرسائل إذ ليس ثمة ما يفيد بأن هذه الرسائل المنشورة هي كل رسائل خليل إلى الأمير، على النحو الذي يثير أسئلة قرائية جمّة.

ولم تكتف آلية القرصنة بذلك بل يتّضح من سلسلة التعليقات والهوامش التي حَفل بها الكتاب من لدن معدّه، أنّ حذفاً طال الكثير من الكلمات والعبارت والجمل والأسطر قامت بها صاحبة الرسائل ديزي الأمير، مثلما تصرّف المعدّ بأشياء لا يمكن تبريرها بأي حجة، ومن الطريف أن عدد التعليقات ((31)) تعليقاً جاء بعدد الرسائل بالضبط.

الملاحظة الأولى التي تُظهر تصرّف المعدّ جاءت في بداية الكتاب ((ملاحظة: جميع عناوين الرسائل باستثناء عنواني قصيدتين، لم يضعهما خليل حاوي في الأصل وارتأينا وضعها لضرورات السياق وعلاقته بتعليقات الهوامش))[43]، فالعنوان عتبة مهمة من عتبات الكتابة وينبغي أن يضطلع بها الكاتب حصراً، أما أن يقوم المعدّ بها بحجة ((ضرورات السياق وعلاقته بتعليقات الهوامش)) فهو مبرر ضعيف ولا يستند إلى حجة علمية مقنعة.

أما تعليقه على ما فعلته صاحبة الرسائل بهذه الرسائل فيدخل تماماً في باب حجب جزء من الحقيقة بقوله: ((ثلاث نقط تعني حذفاً متقصّداً من صاحبة الرسالة لكلمة أو اثنتين، وأربع نقاط تعني حيث ترد حذفاً لبضع كلمات في جميع الرسائل))، فالحذف جزئي وكلّي وهو في كلّ الأحوال يُنقص من اطلاع القارئ على النصوص الحقيقة للرسائل وكيف يمكنها تمثيل رؤية الكاتب وفلسفته وسيرذاتيته.

ثم يتجرأ المعدّ أكثر من ذلك ويتدخّل في متن الرسالة بقوله: ((بعض الكلمات المستنسخة غير واضحة في هذه الرسالة وكتبناه بحسب المعنى في السياق))، إذ يفترض هنا أن يدع الكلمات غير الواضحة ويضع مكانها نقاط

ويشير إلى عدم وضوحها، أما التدخّل ((وكتبناه بحسب المعنى في السياق)) فليس له ما يبرره مطلقاً، لأن قضية (السياق) وتحديده هي قضية قراءة يمكن لكلّ قارئ أن يضع كتابته التي تختلف عن كتابة قارئ آخر، من دون الإذعان لقراءة المعدّ وفرضها على القارئ.

في حين يسمّي عبث ديزي الأمير بالرسائل اعتداءً حين يصفه بالقول: ((ثمة اعتداء على أحرف النص وكلماته هنا))، فماذا يمكن أن يقال إذاً عن اعتدائه هو على وضع كلمات من عنده بديلاً لكلمات غير واضحة في أصل الرسالة بحسب رؤيته للسياق؟

ويصف تعرّض رسالة أخرى من رسائل حاوي وصفاً مزدوجاً، يقوم هو بالإجراء القسري الأول وتقوم «الحبيبة» بالإجراء القسري الثاني: ((الكلمات المنسوخة مشوّشة هنا واعتمدنا قراءتها بحسب المعنى بعد أن حذفت «الحبيبة» سطرين من النص خطأ أو قضاء وقدراً))، فحجّته في ذلك أن الكلمات مشوشة دفعته لاستخدام السياق من أجل وضع كلمات بديلة من عنده، ويضع حجّة «الحبيبة» أمام احتمالين (خطأ أو قضاء وقدراً) على سبيل السخرية، لأنه دائماً فيما يتعلق بها يحيل على سبب آخر هو خشية الحبيبة من فضح اسمها أو أشياء تتعلّق بها.

وذهب المعدّ في هامش إحدى الرسائل إلى تقييم خط خليل في كتابة رسائله: ((خط خليل في هذه الرسالة كثير الاتكاءات مختصراً أحياناً بنقاط الحروف بدون أجسادها، وهي صفة عامة لخطّه ولكنها شديدة الوضوح))، ويلاحظ ملاحظة مهمة في رسالة أخرى من غير تأويل ((ذيّل خليل اسمه هنا وأكّد عليه بالأسود مرّة ثانية))، ويورد ملاحظة جديدة بشأن رسالة أخرى ((نرى في هذه الرسالة حذفاً غير مفهوم من قبل خليل لبعض الأحرف والكلمات))، كان يمكنه وبحسب السياق أن يضع تأويلاً موجزاً لذلك في قراءة تخصّه.

ثم يصف بعد ذلك رسالة خليلية بقوله: ((الرسالة الخليلية هذه «منظّمة» بسخرية حادّة حتى على صعيد بنيتها الشكلية))، إذ يتدخّل هنا تدخّلاً نقدياً في قراءة مضمون الرسالة، ويصف تنظيمها بالسخرية الحادّة على صعيد البناء الشكلي، وهي قضية مهمة كان بوسعه توسيعها وتوسيع مثيلاتها على النحو الذي يؤهّله لوضع اسمه على العمل.

لكنه في بعض الأحيان يلعب دور المؤوّل كما جاء من تعليق له على إحدى الرسائل على النحو الآتي: ((حذفت الرقابة «الحبّية» سطرين عاتبين بقسوة على صاحبة الرسالة كما يبدو))، إذ إنّ تبرير الحذف هنا جاء بحسب تأويل المعدّ هو العتاب القاسي الذي حملته الكلمات المحذوفة من طرف الرقابة «الحبيّة» كما اصطلح عليها.

ثم يصف معدّ الرسائل تدخلاً سافراً آخر يعكس عدم احترامه للنص المعدّل، كما أثبت سابقاً عدم احترامه للنصّ الأصلي:((حذفت صاحبة الرسالة مقدار سطرين صغيرين بالكلس المقوّى، وحاولنا إزالة المادة البيضاء القاسية بخبث عن رؤوس بعض الحروف دون جدوى...))، فنص الرسالة الأصلي بعد الحذف الذي تعرّض له على يد (صاحبة الرسالة) بمقدار (سطرين صغيرين بالكلس المقوّى)، تحوّل إلى نص جديد بحسب ما تريده صاحبة الرسالة وليس من حقه التلاعب به (وحاولنا إزالة المادة البيضاء القاسية بخبث)، إذ الخبث هنا غير فني ولا مناسب فهو معدّ وناشر وليس ناقداً مؤوّلاً كي يتمكّن من استخدام الخبث التأويلي.

لكنه أحياناً لا يألو جهداً في إطلاق بعض الأحكام النقدية مثل: ((إمضاء خليل هنا جميل جداً ومعبّر إلى أبعد حد بفتنة لا واعية))، حتى وإن كانت تتناول الإمضاء لكنها تنمّ عن وعي تأويلي في قراءة العتبات النصية وتأثيرها في تكوين المتون الرسائلية.

ويذهب في هذا السياق أبعد من ذلك عندما يقوم بتسجيل ملاحظة

عامة على الرسائل السابقة بقوله: ((الملاحظ في الرسائل السابقة عامة ارتباك الخط فيها، وخليل في هذا النص يبدأ بتحسين خطّه...))، ويمكن طبعاً أن يكون لذلك علاقة بمضمون تلك الرسائل وطبيعتها مقارنة بالرسائل اللاحقة، لأن التفسير الوحيد لاختلاف الخط بين مجموعة رسائل وأخرى يعود حتماً على الوضع النفسي والعاطفي والوجداني الذي تكتب الرسالة تحت تأثيره، وهو ما تجيب عليه الملاحظة اللاحقة على إحدى رسائله ((يلاحظ أن خليلاً قد رتّب هذه الرسالة بنظام هذه المرة بخط أكثر وضوحاً))، على النحو الذي يشير إلى الراحة النفسية وقت تدوين الرسالة.

يصف في رسالة لاحقة ما تتعرّض له على يد صاحبة الرسائل من حذف ومحو: ((هنا حذف بالأبيض المزدوج للكلمات الأخيرة نجت منه بعض أحرف الحروف الملتوية بضعف وكلمة «اعذريني» هذه))، والشيء نفسه ينطبق على رسالة أخرى: ((قسم كبير من نص الرسالة هذه محذوف هنا من قبل صاحبتها بالأبيض القاسي...))، على النحو الذي يدلّ على سعة حجم التدخّلات في إقصاء كلمات أو عبارات أو جمل أو أسطر من أصل المتن الرسائلي، مما يفقدها الكثير من أهميتها وقوّة كشفها لشخصية الكاتب وفهمه للأشياء، وثمة ملاحظات لاحقة على رسائل أخرى تندرج في السياق نفسه ((قسم من النص محذوف بالأبيض القاسي المرصّع ببقايا الكلام))، و ((هذا قسم من النص محذوف بالأبيض القاسي المرصّع ببقايا الكلام))، و ((الكلمات الأخيرة في الرسالة محذوفة بالأبيض القاسي أيضاً. وهي بدون تاريخ أو ما يوحي بمكان كتابتها))، تعبّر كلها عن قوّة تدخّل صاحبة الرسائل في محو كل ما له صله شخصية بها تعتقد أنه يمكن أن يسيء إليها.

ثمة مجموعة من الملاحظات تنتبه إلى خلو الرسالة من تاريخ

كتابتها، في الوقت الذي جاءت فيه أكثر الرسائل مؤرّخة مثل: ((هذه الرسالة لم يدوّن عليها تاريخ كتابتها أو ما يدل عليه))، و ((بدون تاريخ...))، ((بلا تاريخ، المقطع الأخير حذفته صاحبة الرسالة من آخر الورقة الحزينة، الضيّقة)) مشفوعة بحذف أجرته صاحبة الرسالة على المتن، و ((هنا مقطع سطرين حذفته صاحبة الرسالة التي هي بدون تاريخ))، و ((هذه الرسالة مكتوبة على ورقتين صغيرتين بدون تاريخ))، وربما تبدو هذه القضية ذات اهمية ويمكن أن تخضع لتأويل ما بوصفها تعمل خارج السياق الذي يؤكّد على وضع تاريخ لكل رسالة.

مرّة أخرى يقوم معدّ الرسائل بالتدخّل السافر بحجّة عدم الوضوح: ((الجملة هنا غير واضحة الكتابة على المستنسخة ورويعت كتابتها بحسب سياق المعنى والرسالة بدون تاريخ))، فيؤلّف من عنده مراعياً سياق المعنى كما يدّعي.

وثمة ملاحظة تتعلّق برسالة تضمّنت قصيدة لخليل بالمحكية أشار فيها إلى أن عنوان القصيدة من وضع الشاعر ((عنوان هذه القصيدة بالمحكية وضعه خليل بيده))، في إحالة على أن كل عناوين الرسائل هي من وضع المعدّ، وفي ملاحظة أخرى يشير إلى تدخّله في رسم الكلمات المحكية على غير الرسم الذي وضعه الشاعر ((في المخطوطة: «من الكروم» وراعينا طباعتها «منْلكروم» لضرورة القراءة الشعرية فقط، كما راعينا تحريك النص لم يكن مشكّلاً بخط خليل كما أن المخطوطة بدون تاريخ))، وهو تدخّل يبدو في صالح القراءة لأن قراءة المحكية اللبنانية قد لا تكون ميسورة للقرّاء جميعاً.

تعود ملاحظات القرصنة التي تتحكّم بها صاحبة الرسائل وهي تتضمّن سلسة من إجراءات الحذف الرقابي على كل ما يمتّ إليها بصلة، مثل ((ثلاثة أسطر محذوفة بلا أثر واضح هنا «بقلم» صاحبة الرسالة

الأبيض))، و ((الحذف هنا أيضاً مع ثلاثة أسطر خائرة أخرى))، ثمّ ((« رقابة » صاحبة الرسالة هنا قضت على تسعة أسطر جريحة من قلم خليل.. إلا بعض بقايا))، وتنتهي سلسلة التعليقات على الرسائل بملاحظة أخيرة هي ((بلا تاريخ إلا ما يشير إلى ومن السويس وتمزّق خليل المقاوم أيضاً))، وهي ملاحظة وصفية تسجّل وجهة نظر المعدّ في وصول الشاعر خليل حاوي إلى وضع ممزّق يتلاءم مع نهاية انتحاره المعروفة.

التشكيل السيرذاتي الذاكراتي

تعدّ الذاكرة مصدراً مهماً من مصادر التمويل السيرذاتي بالرغم من إشكاليتها المعروفة في ترتيب العلاقة بين المادة المتذكَّرة وزمن التذكّر، إذ إنّ زمن التذكّر وتوقيته ومقصديته له علاقة وثيقة باستهداف المادة المتذكَّرة، وهذه المادّة المتذكَّرة هي الأخرى لا تمنح نفسها بسهولة ولا تضع واقعتها بين يدي فعل التذكّر كما هي أصلاً، فثمة الكثير الذي يتغيّر ويتبدّل ويتقنّع بفعل أسباب كثيرة تسهم في جعل المادّة المتذكَّرة خاضعة لإعادة إنتاجٍ نوعية، تكون على ورق الاسترجاع الذاكراتي ليس كما هي في الأصل قطعاً.

يحتفي كتاب الشاعر محمود درويش ذو التشكيل السيرذاتي ((ذاكرة للنسيان))[44] بالذاكرة بوصفها لعبة تعبير إنشائي تعيد إنتاج الزمان والمكان شعرياً في ضوء الحادثة المتذكَّرة، إذ يجري التعريف الواقعي بزمكانية الحادثة على هذا النحو:

الزمان: بيروت

المكان: يوم من أيام آب 1982

ويحيل هذا التعريف الواقعي للزمان المحدد بـ ((بيروت)) والمكان المحدد بـ ((يوم من أيام آب 1982))، على هذا النحو الذي ينقلب فيه المكان

إلى زمان والزمان إلى مكان، تعبيراً عن أقصى حالات التهكّم والسخرية من وضع الأشياء في مواضعها الطبيعية في فضاء لا قيمة فيه للتقاليد والمواضعات والقوانين والقواعد والأعراف، ففي ظلّ فضاء كلّ شيء فيه مقلوب لا بأس أن يعطي المكان وظيفة الزمان والزمان وظيفة المكان.

القهوة دالاً سيرذاتياً:

تحتلّ (القهوة) بوصفها موضوعاً سيرذاتياً أصيلاً في تجربة محمود درويش مكاناً كتابياً بارزاً في تشكيله الكتابي، فهي ليست مجرّد قهوة تُشرب للتنبيه واليقظة، إنها حالة ورؤية وفضاء، أنسنها الكاتب على نحو غريب ليجعل منها حبيبة ملاصقة له تزاحم حتى الحبيبة المرأة في حظوتها وقيمتها وتعبيريتها:

> كيف أذيع رائحة القهوة من خلاياي، وقذائف البحر تنقضّ على واجهة المطبخ المطلّ على البحر لتنشر رائحة البارود مذاق العدم؟ صرت أقيس المسافة الزمنية بين قذيفتين. ثانية واحدة.. ثانية واحدة أقصر من المسافة بين الزفير والشهيق، أقصر من المسافة بين دقّتي قلب.. ثانية واحدة لا تكفي لأن أقف أمام البوتاغاز الملاصق لواجهة الزجاج المطلّة على البحر. ثانية واحدة لا تكفي لأن افتح زجاجة الماء، ثانية واحدة لا تكفي لأن أصبّ الماء في الغلاية. ثانية واحدة لا تكفي لإشعال عود الثقاب. ولكن ثانية واحدة تكفي لأن أحترق.[45]

إنها زمن ومكان وحادثة سيرذاتية ذات إيقاع يمكن أن تُضبط على

نظامه حركة الأشياء المحيطة بالكاتب كلّها، وهي أداة شاغلة للمقاومة وقياس الحراك الإنساني في ظلّ هيمنة لغة الموت ومطاردتها للغة الحياة، وهي فضلاً عن ذلك علامة مشحونة بالمعرفة وقوّة الملاحظة في إدراك المحيط الاجتماعي للكاتب:

> **أعرفها قهوتي، قهوة أمّي، قهوة أصدقائي، أعرفها من بعيد وأعرف الفوارق بينها. لا قهوة تشبه قهوة أخرى، ودفاعي عن القهوة هو دفاع عن خصوصية الفارق. ليس هناك مذاق اسمه مذاق القهوة، فالقهوة ليست مفهوماً وليست مادّة واحدة، وليست مطلقاً. لكلّ شخص قهوته الخاصّة، الخاصّة إلى حدّ أقيس معه درجة ذوق الشخص وأناقته النفسية بمذاق قهوته.** (46)

القهوة رائحة أولاً، والرائحة علامة شميّة تفرض على الماحول شخصيتها وفلسفتها وهويتها، وتحيل على المسمّيات بدقّة (أعرفها قهوتي، قهوة أمّي، قهوة أصدقائي)، وهي معرفة شميّة أصيلة وعميقة وواضحة وذات بعد ثقافي كبير، على النحو الذي يمكن أن تكون أداة مفهومية لفحص هوية شاربها ومستوى ثقافته ووعيه، إنه استغراق غير عادي في تشكيل سيرة خاصة للقهوة تنطوي على رؤية وثقافة وتجربة.

غير أن سيرة القهوة هنا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتشكيل السيرذاتي لمحمود درويش حصراً، فهو الذي يقارب رؤيته السيرذاتية بها، وهو الذي يمنحها هذا القدر الهائل من الحضور والتأثير والصيرورة الضاغطة، ولعلّ روايته للمشهد السيرذاتي الآتي لا معنى له من دون تربّع القهوة في وسطه محركاً لمفاصل المشهد كلّها:

لقد تمكّن احد زملائي السجناء من إحضار فنجان من القهوة لي، ذات صباح، تلقّفته بشبق ومنحت نفسي وقتاً للتأمل، مما دفع زميلاً آخر إلى تصويب نظرة استعطاف نحو الفنجان، تجاهلتها لأتوحّد مع ملكيتي، تجاهلتها وتلذذت برشف القهوة بساديّة أيقظت في إحساساً بالإثم فيما بعد. كان ذلك قبل عشرين عاماً، ومازالت تلك النظرة المتوسلة تلاحقني إلى الآن داعية إياي إلى إعادة النظر المستمرة في نفسي وإلى تهذيب سلوكي، لأن العطاء وتقاسم الأشياء في السجن هو معيار صدق العطاء. لم أتخلّص من عقدة الذنب بما أغدقت عليه من أنصاف السجائر في محاولة لرشوة توازني النفسي. ما أشدّ أنانيتي! لقد حرمت زميلاً في السجن من نصف فنجان من القهوة، مما دفع الأقدار إلى معاقبتي، بعد أسبوع، يوم جاءت أمي لزيارتي ومعها إبريق من القهوة دلقه الحارس على العشب...[47]

إذ تحوّلت إلى مصير وفاعل لتشكيل موقف من الحياة والأشياء، وتدخّلت في طبقات السيرذاتي الاجتماعي الحلمي عند درويش، بحيث تحوّلت إلى هاجس واقعي وخيالي ظلّ يضغط عليه ولم يتخلّص منه إلى أن حصلت العقوبة المطلوبة (مما دفع الأقدار إلى معاقبتي، بعد أسبوع، يوم جاءت أمي لزيارتي ومعها إبريق من القهوة دلقه الحارس على العشب)، وبعدها تخلّص من عقدة الذنب التي أحدثتها القهوة في سيرته (السجنيّة).

الاشتباك السيري بين السيرة الذاتية والغيرية:

التشكيل السيرذاتي في كتاب محمود درويش ((ذاكرة للنسيان)) يتكشّف عن لعب كبير غير مذعن للأصول التقليدية في كتابة السيرة الذاتية، إذ يبدو وكأنه محاصر بسيرته الذاتية على النحو الذي تقوده الرغبة في فكّ الحصار إلى فتح جبهات سيرية أخرى، فمثلما فتح جبهة سيرة القهوة فتح أيضاً جبهة أخرى لرواية سير ذاتية لآخرين على نحو مكثّف لكنه كافٍ لمعرفة الشخصية وهويتها وعنوانها، ويقف (سمير) في مقدّمة من اندفع التشكيل السيرذاتي الدرويشي في (ذاكرة للنسيان) إلى لطخ سيرته في لوحته السيرذاتية بلون أحمر قاسٍ:

> لأنني أعرف «سمير» منذ الطفولة، لم أذهب إلى غيبوبته في المستشفى. لقد بترت الطائرات ساقيه وذراعه، بقرت بطنه وسملت عينيه، عندما كان يخلي المصابين في ميدان المدينة الرياضية. ماذا تبقّى منه؟ أعني ماذا تبقّى من وسامة كانت توقد الجمر تحت ثياب الفتيات؟ كنّا معاً في المدرسة الثانوية في كفرياسيف. لم يحضر الدروس كثيراً. كان ساهياً وغائباً، يؤثر البحر واصطياد العصافير على الكتب، ولا يشارك في شغب التلاميذ. فيه حُسنُ يوسف وخفرٌ بلا تقوى. عينان زرقاوان صافيتان من بحر عكا وأمّه الحسناء الطاغية. شعر كستنائي، مجعّد، وجبين واسع يطلّ على ما فوقنا. كان بعيداً بعيداً وقويّ البنية.[48]

في هذه اللوحة السيرغيرية البالغة التكثيف والتركيز والغنى قدّم محمود درويش من رحم تشكيله السيرذاتي سيرة غيرية ملخّصة لـ (سمير)،

سمّى فيها طفولته، وبطولته، وصفاته الشخصية الاستثنائية، وصفاته الاجتماعية والثقافية، ومرجعياته الأخرى، واختصر هذه السيرة بين الجمال الطاغي والاستشهاد الطاغي، على النحو الذي شكّل له حضوراً أصيلاً وعميقاً يشبه حضور القهوة من قبل، ولم يكتف درويش وهو يعمل على صياغة سيرة (سمير) بريشة فنان بارع يعرف من أين تبدأ اللوحة وأين تنتهي، بل يذهب ابعد من ذلك ليكشف عن طبقة الحكمة في شخصية (سمير) وهو ينعى الوضع الفلسطيني بأسىً بالغ:

> قال لي «سمير» حين التقيته بعد عشرين عاماً في دمشق: أهذا هو الوضع؟ ليس من أجل هذا دخلت. وليس من أجل هذا خرجت.[49]

إذ يهجو (سمير) هذا الوضع الكارثي بقوّة بسؤاله الجريح ((أهذا هو الوضع؟))، ويقوّم بذلك تجربته التي بدت وكأنها فاشلة حين يجد أن التضحية التي قدّمها من أجل القضية ذهبت سدىً، في ظلّ انقسامات وتشرذمات خطيرة ينعتها درويش نفسه بعد ذلك في تطابق مع خيبة (سمير) بقوله المليء بالمرارة:

> لعلّ المحاكمة التي تستحقها الثورة هي أنها كانت خالية، ومازالت خالية، من تقاليد محاكمة أعضاء القيادة على جرائمهم المدوّية. واقتصرت المحاكمة على تتبّع جنايات أخلاقية يرتكبها شهداء المستقبل خلال بحثهم عن متعة عابرة في سيجارة حشيش أو امرأة تغوي.[50]

وهـو قـول يكـشف عـن سـيرة القـضية في وجـه قـاتم ومنحّـى ومظلـم وإشكالي من وجوهها، ويكشف عن مفارقة مدوّية تجـرّم الكثير من المسؤولين الذين لعبوا بالقضية وعليها من أجل مصالحهم الذاتية الضيّقة، على النحو الذي بدت فيه المحاكمات التي تطال الباحثين عن متع عابرة وهـم يشكّلون (شهداء المستقبل) وقد حرموا من تقديم خدمة الاستشهاد لقضيتهم العادلة، وحوكموا على جنايات أخلاقية بسيطة، وتُركت الجرائم المدوّية لأعضاء القيادة التي عصفت بالثورة ومستقبلها وأخلاقياتها الثورية والوطنية.

وفي حين يكشف الراوي انسيرذاتي محمود درويش عن أسماء الشخصيات كاملة مرّة، أو الاسم الأوّل فقط مرة ثانية، فإنه في مرات أخريات يرمّز له بحرف واحد، عامداً إلى الإخفاء بالرغم من أنّ الذي يتابع ملامح الشخصية من العارفين بالمجتمع الأدبي والثقافي الفلسطيني أيام التدخّل الإسرائيلي في بيروت 1982 بوسعه معرفة شخصيات الحروف هذه، ولعلّ من أبرز هذه الشخصيات المرمّزة - إن لم يكن أبرزها فعلاً - هو شخصية (س):

> أحببت «س» منذ التقيته من سنين، مستنفراً ضد مجهول. يخجل من الكلام ولا يتدخّل فيه إلا ليتوتّر. حاسم صارم لا يساوم على شيء أو راي. لا يقول إلا للورق الموضوع على وسادة ما فيه من عالم عجائبي، فانتازي، مترع بالفصاحة. ولا أعرف حتى الآن متى يبدأ فيه الروائي، السارد، ومتى ينتهي الشاعر. صفع الحياة الثقافية البيروتية بانفجار مفاجئ. ولكنه يدافع عن كتابته بقبضته وشراسته، لأنه لا يؤمن بالحوار بين المثقفين ويعتبره ثرثرة. يأخذ مسدسه وعضلاته المزهوّة

ويذهب إلى المقهى المناسب ليتربّص بصغار النقاد في الصفحات الثقافية ويؤدّبهم على ما كتبوا ضدّه. قلت له ذات مرّة: هكذا كان يفعل فلاديمير ماياكوفسكي بنقّاده في شارع غوركي. قال: هذا هو حد نقد النقد الوحيد. [51]

شخصية أحاطها الراوي السيرذاتي بكلّ ما هو غريب ومفاجئ ونوعي، تندمج فيه الملامح الإنسانية بالملامح الثقافية والأدبية والفكرية، بالملامح العملية، بالصفات الشخصية المتجاوزة، بالرؤية التي تشكّل مثقفاً قوياً لا يسكت على ضيم ويقتصّ من أعدائه بيديه، تشبيهاً له بفلاديمير مايكوفسكي الذي كان يؤدّب صغار النقاد المتطفلين بهذه الطريقة. شخصية (س) نمط مختلف من الشخصيات السيرغيرية التي قدّمها درويش في ذاكرته المعدّة للنسيان.

وفي المقابل يقدّم شخصية الشاعر الرائد خليل حاوي تقديماً سيرذاتياً مقتضباً، وكأنّه يلمّح تشكيلياً إلى اقتضاب شخصية حاوي في الوجود والطبيعة والأشياء والآخر، فيروي قصة مصرعه ضمن أفق سيرذاتي مسوّر بزمن ومكان بالغي الضمور والمحدودية:

إلى أين اذهب في هذا الغروب؟ لقد سئمت ذلك الدرج. سئمت تلك الثرثرة هناك. وهناك شرفة الشاعر الذي رأى سقوط كلّ شيء، فاختار موعد نهايته. أمسك خليل حاوي بندقية الصيد، واصطاد نفسه، لا ليشهد على شيء، بل لكي لا يشهد شيئاً ولا يشهد على شيء. لقد سئم هذا الحضيض، سئم الأطلال على هاوية لا قاع لها. وما الشعر؟ الشعر أن يكتب هذا الصمت الكونيّ، النهائيّ،

الكلـيّ، كـان وحيداً، بـلا فكـرة، ولا امـراة، ولا قـصيدة، ولا وعـد. ومـاذا بعـد وقـوع بـيروت في الحـصار؟ ايّ افـق، ايّ نشيد. لعبت معه «طاول الزهر» منذ اكثر من شهر لم يقل لي شـيئاً. لم اقل لـه شـيئاً. جلـسنا ولعبنـا. لعبـة لا ذكـاء فيها ولا منـاورة. الحـظ هـو الـذي يلعـب. وعلـى الحـظّ ان يطيع خليـل حـاوي، وإلا غـضب علـى الحـظ وعلـى شـريك اللعب. كان يعنيه كثيراً ان ينتصر. [52]

فهو شخصية متوتّرة وساخطة وقليلة الكلام ومتوجّهة بوضوح إلى الموت، شخصية حائرة لا تملك أيّ رصيد يحفزّه على الإقبال على الحياة وعيشها برغبة وحلم، وعلى الرغم من أن الراوي السيرذاتي اجتهد في أن يقدّم حجاجاً إنسانياً وطنياً وقومياً وثقافياً عالياً (أمسك خليل حاوي بندقية الصيد، واصطاد نفسه، لا ليشهد على شيء، بل لكي لا يشهد شيئاً ولا يشهد على شيء. لقد سئم هذا الحضيض، سئم الأطلال على هاوية لا قاع لها.)، إلا أنّ الخصائص الأخرى التي رسم فيها سيرته السيرغيرية قد تحيل في بعض مفاصلها الشخصية على غير ذلك، فثمة إشكالية سردية في عرض الشخصية السيرغيرية وتقديمها.

ويضع في السياق ذاته كسَراً من سيرٍ أخرى لأشخاص تواجدوا في فضاء التشكيل السيرذاتي له على أنحاء مختلفة، وكان لتواجدهم تأثير ما - سلباً أو إيجاباً - اقتضى منه صوغ أشكال سيرغيرية متنوعة لهم وبحسب درجة حضورهم في سيرته الذاتية وقوّته:

ما أن يعلن «البيت الأبيض» في واشنطن عودة الماء إلى بـيروت العربيـة حتـى يهـبّ المحاصـرون إلى حنفيـاتهم إلا

> نحن.. نحن سكّان هذه البناية العالية - العالية إلى أعلى نداء العطش. فقد حاصرنا صاحبها قبل حصار بيروت بسنين، منذ انحلّت السلطة، فجنّ هو بسلطته: السلطة على الماء، ما أن يتشاجر مع احد المستأجرين أو مع زوجته، أو مع حسابه في البنك، حتى يهبّ إلى قطع الماء عنّا جميعاً. لذلك ربّى فينا، من زمان، هذا الصبر على الماء. ربّى فينا مدائح الماء.[53]

فصاحب هذه البناية التي يسكنها درويش هو صاحب سلطة تتسيّد الماء وتهيمن عليه وتسيّره في خدمتها، وكان تأثيره السلبي بالغاً بطبيعة الحال وذلك بسبب ثقل أهمية الماء وخطورته في بناية مؤلفة من طوابق عديدة، تنعدم فيها الحياة تماماً حين ينقطع الماء، وتتكشّف ملامحه الشخصية السيرية برؤية غارقة في الذاتية (فجنّ هو بسلطته: السلطة على الماء)، ورؤية أخرى مضاهية تتعلّق بالآخر (ربّى فينا، من زمان، هذا الصبر على الماء. ربّى فينا مدائح الماء)، حيث تتجلّى ثلاثة دوال استثنائية في سياق هذا التشكيل (التربية/الصبر/المديح) تعمل عملها في محيط الراوي السيرذاتي، وتسهم في تشكيل معماره السيرذاتي.

وتظهر شخصية (أستاذي) على لسان الراوي السيرذاتي بوصفها شخصية ذات أهمية بالغة في تشكيله السيرذاتي، وتتجلّى ملامح شخصيته في الصفات والملامح من جهة، وفي التلاقح السيري بين سيرته وسيرة الراوي من جهة أخرى:

> على الطابق الرابع باب مفتوح. صباح الخير يا أستاذي - هكذا كنت أخاطبه من عشر سنين، في الثمانين

> **من العمر، وسيم، هادئ، كما قلب يمشي على قدمين. رحل من منزله الكائن على خطوط التماس بعد ما انهارت عليه جدرانه الثلاثة، وأقام في شقتي ستة شهور عندما كنت مختفياً في أوربا، ثم أقام في شقّة ابنته. كنت أزوره يومياً وأحمل عنه عبء الحرب، وأحمل له الكعكة والجريدة، كان شاعراً مجدداً، ولعلّه أول من كتب قصيدة النثر، ثم توقف عن كتابة الشعر ليتفرّغ لمجلته الأدبية الشعرية. كان هو هيئة التحرير والإدارة والموزّع والمصحح.. لم تعادل شكواه من وحشية القصف غير شكواه من الماء وصاحب البناية. كان يأنس إليّ وإلى أحفاده، ويتقبّل اضطهاد زوجته ذات الشخصية الطاغية بابتسامة اعتذار عن ذنب لم يرتكبه.** (54)

عكس هذا المقطع السيرغيري الكثيف صورة دقيقة جداً للشخصية تألق فيه سرد الراوي وهو يركّز على طبقات تنوير عالية الثراء في شخصية (الأستاذ)، إذ تجلّت بذلك صورته الشخصية (البورتريه)، وطبيعته وثقافته ورؤيته ومكانه وزمانه وعمله وانشغالاته وحساسيته وعلاقاته، وانتهت إلى رسم لوحة العلاقة الداخلية بينه وبين المحيط الأضيق (كان يأنس إليّ وإلى أحفاده، ويتقبّل اضطهاد زوجته ذات الشخصية الطاغية بابتسامة اعتذار عن ذنب لم يرتكبه)، حيث تتشكّل مباشرة أربع شخصيات دفعة واحدة، شخصيته وشخصية الراوي وشخصيات الأحفاد وشخصية المرأة الطاغية، بكل صفاتهم ذات العلاقة مع الشخصية المركزية التي سعى الراوي السيرذاتي إلى تجسيدها على هذا النحو العميق.

الحوار دالاً سيرذاتياً:

يشتغل الحوار - بوصفه أداة من أدوات التشكيل السيرذاتي - اشتغالاً آخر للكشف عن طبقة أخرى من طبقات الفضاء السيرذاتي في التشكيل، ولعلّ انتقاءه لهذا الحوار بالذات إنما يكشف عن إنتاج شكل العلاقة مع الآخر - فهماً وفكراً وفلسفةً ووجوداً -، في سياق الصراع الثقافي والحضاري بين فهيمن وفكرين وفلسفتين ووجودين:

في فندق الكومودور، معقل الصحفيين الأجانب،
يستجويني كاتب صحفي أميركي: ماذا تكتب أيها الشاعر في الحرب؟

- اكتب صمتي

- هل تعني أن الكلام للمدافع؟

- نعم صوتها أعلى من أي صوت

- ماذا تفعل الآن؟

- أدعو إلى الصمود

- وهل ستنتصرون في هذه الحرب؟

- لا. المهم أن نبقى، بقاؤنا انتصار

- وماذا بعد ذلك؟

- سيبدأ زمن جديد

- ومتى تعود إلى كتابة الشعر؟

- حين تسكت المدافع قليلاً. حين افجّر صمتي المليء بجميع هذه الأصوات. حين أجد لغتي الملائمة.

- أليس لك دور؟

- لا. لا دور لي في الشعر الآن. دوري خارج القصيدة. دوري أن أكون هنا مع المواطنين، ومع المقاتلين. [55]

إذ على الرغم من أنّ الحوار مكثّف في تناوله لقضية واحدة ومحددة إلا أنه أنتج الرؤية المبتغاة من وضعه، فهو ينتهي إلى رؤية درويش الفلسطينية (- لا . لا دور لي في الشعر الآن. دوري خارج القصيدة. دوري أن أكون هنا مع المواطنين، ومع المقاتلين)، إنها الرؤية التي تؤسس لعلاقة ذات طبيعة خاصة بين الشعر والمصير، فحين تكون اللغة للمدافع وهي لغة ترتبط بالمصير فلا دور للشعر، فالإنسان المهدد بالفناء والمحو لا تسعفه القصيدة بل يسعفه التكاتف الإنساني الحيّ في الشارع.

يتأكد دور الحوار مرة أخرى في جلب شخصية جديدة واستظهارها على نحوٍ ما يكشف الحوار جانباً من ملامح هذه الشخصية:

> **ولكنّ صديقنا الكبير الباكستاني فايز أحمد فايز كان مشغولاً بسؤال آخر: أين الرسامون؟**
>
> **قلت: أيّ رسامين يا فايز؟**
>
> **قال: رسّامو بيروت**
>
> **قلت: ماذا تريد منهم**
>
> **قال: أن يرسموا هذه الحرب على جدران المدينة**
>
> **قلت: ماذا دهاك يا فايز، ألا ترى سقوط الجدران؟[56]**

إنّ هذه الحوارية المقتضبة تكشف أيضاً عن وعيين مختلفين، وعي الأنا التي انغمست يداها في النار، ووعي الآخر الذي لا ينفعل بالحدث إلا على هذا المستوى الجمالي المتصوّر، بما يعكسه من احتفالية مركزها الموت.

الفاعلية السيرذاتية للذاكرة:

في وسط تموجات إنشائية كثيرة جداً تخلّ أحياناً بمعطيات التشكيل السيرذاتي الذي يخلص للتجربة الذاتية في مستواها الحدثي

المستمرّ والمتطوّر والمتغيّر، يبزغ النسيج السيرذاتي بزوغاً ذهبياً لينتمي انتماءً حاسماً وقوياً إلى التشكيل، ويعيد إنتاج الواقعة السيرذاتية بتجلياته الزمنية المستعادة، وتجلياتها المكانية المشحونة بالمعنى والقيمة، بدوائرهما المتعددة والمتنوعة، وبحراكهما السردي المكثّف بين الأشياء وفي قلب الوجود:

> جئت إلى بيروت منذ أربع وثلاثين سنة. كنت في السادسة من عمري. وضعوا راسي قبّعة وتركوني في ساحة البرج. كان فيها ترام. ركبت في الترام، سار الترام على خطّي حديد متوازيين. صعد إلى ما لا اعرف. صعد على خطي الحديد وسار. سار الترام. لم أعرف أيهما يسيّر هذه اللعبة الكبيرة ذات الجلبة: خطّ الحديد الممدود على الأرض، أم العجلات الدائرة على خطّ الحديد. نظرت من نافذة الترام. رأيت بنايات كثيرة، فيها نوافذ كثيرة، تطلّ منها عيون كثيرة، ورأيت أشجاراً كثيرة. الترام يسير والبنايات تسير والأشجار تسير. كلّ شيء حول الترام يسير عندما يسير الترام. عاد الترام على المكان الذي وضعوا فيه قبّعة على راسي. تلقّفني جدّي بلهفة. وضمّني في سيارة وذهبنا إلى الدامور. الدامور أصغر من بيروت وأجمل من بيروت، لأنّ فيها بحراً اكبر، ولكن ليس فيها ترام. خذوني إلى الترام، فأخذوني إلى الترام. ولا أذكر من الدامور غير البحر وبساتين الموز، ما اكبر أوراق الموز.. ما أكبرها!، والزهور الحمراء المتسلقة على جدران

البيوت. وحين جئت إلى بيروت مرة أخرى قبل عشر سنين، كان أول شيء فعلته هو أنني أوقفت سيارة تاكسي وقلت للسائق: خذني على الدامور. كنت قادماً من القاهرة، وكنت أفتّش عن خطى صغيرة لولد مشى خطى لا تليق بعمره، خطى أكبر منه ومن قدميه. عمّ كنت أبحث. عن الخطى أم عن الولد؟ أم عن أهل قطعوا البرية الوعرة ليصلوا إلى ما لم يجدوا، كما لم يجد كفافي إيتكاه؟. [57]

تتزاحم الأزمنة والأمكنة والحوادث في ذاكرة طفل يعيد رسمها في زمن لاحق، يتذكّر التفاصيل الدقيقة ويسعى إلى استيجادها بلا جدوى، فالمكان الذي يمضي أو تمضي عنه لا يعود، ومثله الزمان والحدث والرؤية، ثمة فراغ يحصل في المكان والزمان يستحيل في العادة ملؤه بآلة الذاكرة، فكيف إذا كانت هي أصلاً معدّة للنسيان، القضية تقترب عملياً من الاستحالة، وهو ما يعكسه المقطع الأخير من هذه اللوحة السيرذاتية المتميّزة (عمّ كنت أبحث. عن الخطى أم عن الولد؟ أم عن أهل قطعوا البرية الوعرة ليصلوا إلى ما لم يجدوا، كما لم يجد كفافي إيتكاه؟)، في موازنة واضحة بين كفافيس وهو يبحث عن (إيتاكا) بلا جدوى، ومحمود درويش وهو يبحث عن (الدامور) بلا جدوى أيضاً.

وتتكشّف هذه العلاقة عن صراع تقليدي بين الطفل الذي يرفض أن يكبر، وهو متعلّق بماضيه مكاناً وزماناً، و (أنا أكبر، صرت شاعراً) بكلّ ما يحمله ذلك من تغيير في كلّ شيء، وهو صراع ديناميّ منتج لا يكتفي بالتضاد والمضاهاة، بل يتجاوز ذلك نحو إنتاج جدل صوري وفكري بين زمنين يغذّي التشكيل السيرذاتي بمزيد من الخصب:

كان البحر في مكانه. كان يدافع الدامور شرقاً لتصير اكبر. وصرت انا اكبر. صرت شاعراً يبحث عن ولد كان فيه، تركه في مكان ما ونسيه. الشاعر يكبر ولا يسمح للولد المنسي بأن يكبر. هنا قطفتُ الصور الأولى. وهنا تعلّمتُ الدروس الأولى. وهنا قبّلتني صاحبة البستان، وهنا سرقت الورد الأول. وهنا كان جدي ينتظر العودة في الجرائد ولا يعود. جئنا من قرى الجليل. نمنا ليلة قرب بركة رميش القذرة، قرب الخنازير والأبقار. وفي الصباح التالي سرنا شمالاً. قطفت التوت من صور. ثم استقرّ بنا الرحيل في جزّين. لم أرَ الثلج من قبل. كانت جزّين مزرعة للثلج، وكان فيها شلاّل. لم ارَ الشلاّل من قبل. ولم أعرف، من قبل، انّ التفاح يتدلى من أغصان الشجر. كنت احسبه ينبت في الصناديق.[58]

تتجسّد هنا رؤية الراوي السيرذاتي (الشاعر) وهو يلتقط زهور الذاكرة بانتقاء ذكي، ويعيد إنتاج الطبيعة بمفرداتها الأكثر حيوية في طقس الذاكرة المعدّة للنسيان، ويستعيد المناخات السيرذاتية الأكثر تأثيراً في التشكيل، إذ تظهر عين الرائي/الراوي/الشاعر متّقدة وصاحية ومكبّرة في آن، في مزاوجة حرّة بين وعي الطفل ووعي الشاعر، من أجل بعث المكان والزمان داخل التشكيل على نحو شعري أكثر منه سردي.

ولا يخلو التشكيل السيرذاتي الدرويشي في (ذاكرة للنسيان) من تفتّح الحسّ الإيروتيكي المثير، ولاسيما حين يقترن ذلك بزمن الحرب حيث تأخذ الأشياء بعداً مجنوناً يتحرك دائماً خارج السياقات المعروفة والمتوقعة، وهنا

يلتحم الشاعر والسارد في صوغ لوحة إيروتيكية مشدودة التعبير والتصوير والتشكيل:

> أحبّ هذه اللحظات النزوات المتحررة من الكلمات والواجبات. ولكن الحرب تضفي تصوّفاً شهوانياً على هذا الاختلاس الرائع. فما أجمل أن يموت الإنسان على ضفة نهر العسل الحامض، بلا فضيحة وبلا عري وبلا أولاد. ما اجمل أن نتغلب على الحرب فينا بهذا الخوف الذي يوحّد الجسدين. وما اجمل أن نودّع أيامنا على انفتاح وردة تعرق وتشهق وتتمزّق من احتكاك الندى والملح، تحت قصف جوّي وبرّي وبحري نسوس فيه مسار اللذّة المستقيم صعوداً، ساخرين من عواء الحديد بعزاء اللحم والدم والعصب المشدود. [59]

إنّ هذه اللقطة السيرذاتية الإيروتيكية ما هي إلا نشيد الجسد في ابلغ تموّجاته تفجّراً ورغبةً ولذائذية، تقارع الحرب والموت، وتستعين على توكيد حضورها في هذا المناخ الملتبس بقوّة عطائها وديمومته ومُتَعها الخارقة، وهي تتساوى على نحو ما مع الجنون الذي يعدّ وسيلة مثلى لاختراق الموت والتخفيف من سلطة ترويعه.

مثلما يتجلّى المكان بوصفه دالاً مصيرياً في (ذاكرة للنسيان) يسعى محمود درويش إلى تمثيلها بالمكان وتمثيل المكان بها، فـ (بيروت) هي المكان المركزي السيرذاتي الذي اشتغل التشكيل السيرذاتي الدرويشي فيها وعليها، فالراوي السيرذاتي يتوغل عميقاً في الباطن المكاني لبيروت كاشفاً عن نصّها المفتوح للصراع والكتابة، وعن تاريخها المفعم بالمشاركة، في حجاج دفاعي عن الوجود والمصير:

لاحظ بعضهم أن السهولة التي يوحي بها التعامل مع بيروت، نصاً مفتوحاً للصراع والكتابة، قد بلغت هامشاً من الرهافة يستحق الحذر، ولكن بيروت هي المكان الذي شهد ازدهار التعبير السياسي والإعلامي الفلسطيني. وبيروت هي مهد آلاف الفلسطينيين الذين لم يعرفوا مهداً آخر. وبيروت هي الجزيرة التي طفا عليها المهاجرون العرب الحالمون بعالم جديد، وهي حاضنة ميثولوجيا البطولة القادرة على تقديم وعد آخر للعرب غير وعد حزيران. فكان كل واحد يمسك بما يعنيه من اسم بيروت الذي فتن الجميع إلى حد ارتكاب أخطاء لم ينج منها أحد، ودون أن يتمكّن أحد من تحديد المعنى الشامل لهذا الافتتان. (60)

هنا تتحوّل بيروت المكان والزمان والتاريخ والحضور والنص والرؤيا والمصير، بيروت الفتنة الجالبة قسراً لارتكاب الأخطاء، فهي الأنثى المغرية التي لا ينجُ من سطوتها أحد مهما كان، وهي المعنى الصعب والإشكاليّ الذي يستعصي على الكشف والوضوح، لذا جاءت صورة بيروت في التشكيل السيرذاتي الدرويشي صورة ملغومة على الصعيد السيرذاتي الشخصي للراوي، وعلى الصعيد العام الذي يتشظّى على الأنحاء كلّها بلا هوادة.

التشكيل السيرذاتي المذكراتي

المذكرات على الصعيد الاصطلاحي هي أحد أنماط التشكيل السيرذاتي المعروفة، ويوصف اصطلاحاً بأنه ((حكي استرجاعي يقوم فيه الراوي المذكراتي بوصفه مشاهداً بمراجعة مدوّنات سبق وأن سطّرها في ظروف معيّنة، فيعيد كتابتها برؤية متكاملة وراهنة تتجه إلى التاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا، أكثر من اتجاهها إلى البناء الشخصاني للراوي كما هي الحال في السيرة الذاتية أو الغيرية، إذ يقتضي البناء السيري التزاما بحدود الشخصية في خصوصياتها الذاتية وفي خروجها إلى الأحداث والموضوعات والقضايا.

وفي المذكرات يكون الراوي أكثر حرية في سرد مرويات معيّنة وإغفال أخرى على النحو الذي يطابق سياستها وغايتها المرجوّة، قياسا بتلك الحرية التي يتمتّع بها الراوي السيري ((الذاتي والغيري))، وتخضع لاشتراطات فنية وموضوعية معيّنة.

لكنّ ذلك لا يمنع حصول الكثير من التداخلات أو التقاطعات أو الالتحامات أو التوافقات بين السيرة بنمطيها والمذكرات، كما أن المذكرات يمكن أن تكون ذاتية ويمكن أن تكون غيرية أيضا، ولا تكون فيها عملية الاسترجاع طويلة ومتكاملة كما هي الحال في السيرة الذاتية، بل يجب أن تكون قصيرة.))[61]

يمكن معاينة كتاب ((من ذاكرة تلك الأيام - جوانب من سيرة أدبية))[62] للكاتب عبد الرحمن مجيد الربيعي بوصفه كتاباً مذكراتياً بتشكيل سيرذاتي، ويكتب الربيعي مدخلاً توصيفياً لكتابه يسعى فيه إلى الدفاع عن منهجه ورؤيته في نوعية هذا الكتاب وقيمته وجدواه وظروف إنجازه، وهو مدخل يؤكّد نوعية الكتابة بانضمامها إلى مصطلح التشكيل السيرذاتي.

يقول في مبتدأ مدخله:

> ((ليست هذه مذكرات أروي فيها سيرتي الذاتية فهذا أمر ما زال مؤجلاً وإن كان مشروعاً مطروحاً، لا بل إنني اشتغلت عليه قبل سنوات ووضعت مخططه وعنوانه الذي كان على هيئه سؤال: (اية حياة هي؟).)) [63].

إذ يحيل على كتاب آخر له هو في طور التفكير والتخطيط والعنونة ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية الصافية، للإشارة إلى أن كتابه هذا قيد الدرس والقراءة والتحليل لا ينتمي حصراً إلى حقل السيرة الذاتية، فثمة كتاب يجيب على أسئلة السيرة قادم في الطريق، ونفي صفة السيرة وحتى نزع صفة (مذكرات) عن كتابه يخفف من سيرذاتية الكتاب ويدرجه في حقل السيرة الأدبية كما سمّاه وجنّسه، وهو يعوّل هنا على الذاكرة في الاسترجاع والمعاينة وانعرض والاستعراض والحكي، على النحو الذي يتدخّل فيه الكاتب تدخّلاً سافراً في التوجيه والتحليل والحكم وجعل الذات السيرذاتية الساردة محور الرؤية وجوهرها ومركزها، لكنّه على الرغم من أنه حاول نزع الصفة المذكراتية عن كتابه هذا كي يوجّه القراءة نحو أدبية التشكيل السيرذاتي فيه، إلا أنّ الكتاب ينتمي قطعاً إلى فضاء المذكرات بنوعها الأدبي الصرف، وهو ما يؤكده الكاتب فيما بعد.

ثم ما يلبث أن يقدّم هدفه ويعلن مقصديته من وراء هذه الكتابة السيرذاتية بنوعها التشكيلي ذي الطبيعة الخاصة، وتصريحه هنا يتميّز بتزاوج الرؤية الذاتية الشخصية وعلاقاتها مع الرؤية الموضوعية واشتراطاتها:

> لكن غايتي من وراء هذه الأوراق التي أقدّمها بين دفّتي هذا الكتاب هي أن أقدّم جوانب من سيرتي الأدبية ومكابداتي وانطباعاتي عن بعض أدباء العربية الذين عرفتهم أو ارتبطت معهم بصداقات، بعضها استمرّ والآخر انقطع بحكم تقاطع المواقف والقناعات في واقع غربي وعراقي (بشكل خاص) يغلي بالأحداث الفاجعة. [64]

يقول الربيعي (غايتي من وراء هذه الأوراق) بمعنى أنه يكشف أولاً عن الغاية ويصفها بـ (أوراق) إبعاداً لها عن الاندراج في أيّ حقل تجنيسي معروف ولاسيما السيرة الذاتية، وقد نفى منذ مبتدأ التقديم انضمامها إلى هذا الحقل التجنيسي، لكنه سرعان ما يواصل كشفه عن النوعية السيرذاتية التي تتمتّع بها أوراقه (أقدّم جوانب من سيرتي الأدبية ومكابداتي وانطباعاتي)، وإذاً فهي (سيرة أدبية) تختصّ بنقل وقائع سيرذاتية ذات طبيعة أدبية خالصة تتحدد في ضوء هذا التخصيص النوعي بالاحتواء على (مكابداتي وانطباعاتي)، ولعلّ المكابدات مما يندرج عميقاً في حقل التشكيل السيرذاتي الواضح الشخصية، أما الانطباعات فهي تدخل في سياق وعمل الآراء والمشاهدات التي تعبّر عن تصوير المرئي كما يفعل الرحالة مثلاً، وتقترب أيضاً من فضاء المذكرات وهو يخضع للانتقاء والوصف والتشخيص.

وحين يجد أن ما سيقوله في قابل هذه الأوراق ينطوي على عتبات خطرة فإنه يسعى إلى وضع نفسه موضع الرائي الواصف بالدرجة الأولى، ويعزل ذاته عن المسرود بدرجة لا تتيح للقارئ إمكانية اتهام الكاتب بأيّة تهمة متوقّعة:

> ولم أضع نفسي موضع القاضي ولا موضع الضحية، بل هي حياة تمضي بالجميع، وكلّ واحد يحمل وزر خياراته وتبعات مواقفه.[65]

فطالما أنه خارج موضع (القاضي) وخارج موضع (الضحية) أيضاً فهو بهذا المعنى كاميرا محايدة تصوّر وتصف وتنقل وتعرض، ويعمّق هذه الصورة حين يرتدّ إلى موقع الفكرة العامة ذات البعد التقليدي الشعبي (بل هي حياة تمضي بالجميع)، إذ يتساوى الجميع في استحقاقاتهم استناداً إلى أعمالهم ليأخذ بحكم قانون الطبيعة والأشياء كلّ ذي حقّ حقّه (وكلّ واحد يحمل وزر خياراته وتبعات مواقفه)، وطالما أن الطبيعة عادلة إلى هذا الحدّ فثمة طمأنينة كاملة تحقق في عدالة القاضي وتنصف الضحية، على النحو الذي لا يحتاج فيه الكاتب هنا إلى القيام بدور أيّ منهما وبأي درجة كانت.

وربما في فصول الكتاب الـ (39) والقراءتين اللتين تعقبهما للرحيل، رحيل الشاعر نزار قباني ورحيل الشاعر عبد الوهاب البياتي، والبوم الصور الذي اختتم الكاتب به كتابه المثير، ما يشي بأن الربيعي لم يبق على الحياد في الكثير من عروض المكابدات وتصوير الانطباعات، على النحو الذي يمكن أن يعكس صفة شخصية سيرذاتية لعبد الرحمن الربيعي تتميّز بالحماس والموقف والجرأة والقوّة، تجعله غير قادر تماماً على أن يكتفي بدور الكاميرا المصوِّرة بمعناها الحيادي، بل هو يدخل عميقاً في عقل

الكاميرا ويحركه على النحو الذي يريد وبما يخدم رؤيته وموقفه وحساسيته.

يتقدّم هدف الكتابة بعد ذلك ليعلن عن تفاصيل (السيرة الأدبية) وهدفها إذ تتحوّل إلى (شهادة) تضع الأمور في نصابها، وتعطي لكّل ذي حقّ حقّه بحسب رواية الكاتب ومعرفته ومعايشته للأوضاع التي يسعى إلى تقديم شهادة بشأنها:

> **وقد أردت من وراء تدوين هذه الجوانب من سيرتي الأدبية أن أقدّم شهادة لمن جاء بعدنا من الكتاب وحيث رأيت أن الكثيرين منهم منقادون وراء الأحكام الجاهزة، وراء ما هو أمامهم في المشهد اليومي الذي لا أرى أنه من صنيع المبدعين بل من فبركات السياسة وبعض الإعلاميين المأجورين غالباً، فقد كذبوا وكذبوا حتى صدّقهم البعض فبدا المشهد مجرّد صورة شوهاء.[66]**

الشهادة التي يقدّمها الربيعي في خطابها المعلن ليست بريئة ولا محايدة، بل هي تحكي رؤيته وقناعته وفلسفته كما يرى ويعبّر ويقول، ولعلّنا لو حشدنا المناخ الملتبس والمريض الذي يسعى الكاتب إلى تصحيحه على هذا النحو (منقادون وراء الأحكام الجاهزة/ فبركات السياسة/ بعض الإعلاميين المأجورين/ كذبوا وكذبوا/ المشهد مجرّد صورة شوهاء)، لأدركنا الحاجة الماسّة بحسب رواية الكاتب إلى التصحيح بعيداً عن الحياد، ولعرفنا أن الشهادة التي يبنيها الكاتب هنا هي شهادة بانورامية عامة تنتجها سيرة أدبية خاصة، فهي تصوير للخارج لكنها تعبير عن انعكاس صورة الخارج من عمق الداخل الكتابي.

وما يؤكّد هذا التصوّر التعريف الذي سجّله الكاتب لشهادته هذه لتقدّمه بوصفه شاهداً عميقاً عاش الأحداث في خضمّها، على النحو الذي يجعله قادراً على تصويرها بدقّة، وعرض رأيه فيها بمعرفة وإدراك عاليين:

> **إنها محاولة من شاهد عاش في الخضمّ لينبش ما فيه إحياء للذاكرة التي تظلّ بحاجة إلى هذا النوع من الكتابات حتى لا تردم ولا نرى في الحصيلة في صدارة المشهد الأدبي غير مسوخ بعيدين عن التجذر.** (67)

فالتعريف الذي حملته المحاولة (شاهد عاش في الخضمّ) هو تعريف ساخن ينحّي أيّة فكرة محتملة لجعلها محايدة، فالشاهد الذي يعيش في الخضمّ هو شاهد من عمق الوسط، هو الأكثر تأثراً بمعطيات هذا الخضمّ والتباساته وأحداثه وصراعاته، بحيث لا يمكنه أن يخرج منها سالماً مهما بلغ من الحياد والموضوعية، فالخضمّ يعني التلبّث في جوهر الحدث وعمق تفجّره، على الرغم من أن الكاتب يصف عمله بالنبش (لينبش ما فيه إحياء للذاكرة)، وهنا يأتي على ذكر (الذاكرة) التي تختزن هذه الشهادة وتحتويها، هذه الذاكرة الحيّة التي يرى الكاتب ضرورة إحيائها حتى لا تلتبس الأمور على من لم يشهدها ويعتمد في معرفتها على المزوّرين (الذاكرة التي تظلّ بحاجة إلى هذا النوع من الكتابات حتى لا تردم)، ومن أجل أن ينقّي المشهد الأدبي من الأكاذيب المسوخ البعيدين عن التجذر، وهو هدف أدبي أخلاقي وحضاري وثقافي لا بدّ منه كما يسعى الكاتب هنا إلى توكيده وتعزيزه.

ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى المنطقة الذاتية الصريحة ليقدّم ذاته الإنسانية والكاتبة على صورة معينة لها كلّ صفات الجرأة والصراحة والقسوة حين يقتضي ذلك المقام:

منـذ كتابـاتي الأولى لم اكـن انانيـاً بـل كنـت محبـاً، ولكن للمبدعين الأصلاء فقط ولم اتوان عن قول كلمتي صـريحة وقاسـية بحـق بعـض الطـواويس الـتي لا تنـشد الإبداع بل مصادرة الحركة الأدبية والبحث عن وجاهات زائفـة، لا الوصـول إلى كتابـة نـص آخـر اصـيل ومتجاوز.[68]

إنّ شبكة الصفات الذاتية التي يرسمها الكاتب لشخصيته تتدرج في إطار الدفاع عمّا يضطلع به الكتاب من آراء وأحكام وتوصيفات بشأن أدباء بعينهم، يعتقد أنهم غير اصلاء وأساءوا إلى الحركة الأدبية على النحو الذي يتوجب فضحهم، فهو يصف شخصه بكتاباته الأولى على أنه مُحِبّ (لم اكن انانياً بل كنت محباً)، غير أنّ هذه الصفة لا تشمل الجميع من المبدعين بل تشمل فئة معينة منهم (المبدعين الأصلاء فقط)، في الوقت الذي يوجّه إلى غيرهم ما هو غير المحبة (لم أتوان عن قول كلمتي صريحة وقاسية بحق بعض الطواويس)، أولئك الذين في نظره عالة على الإبداع (لا تنشد الإبداع)، بل يستغلون الإبداع من أجل غايات غير إبداعية تخدم مصالحهم الشخصية الضيّقة (مصادرة الحركة الأدبية/البحث عن وجاهات زائفة)، نافياً أيضاً تأثيرهم الأدبي المهم في الوضع الأدبي لأنّ ذلك لا يدخل في صميم اهتماماتهم (لا الوصول إلى كتابة نص آخر أصيل ومتجاوز)، على النحو الذي يجعلهم في مرمى سهمه بعد أنّ جرّدهم من أيّة صفة أدبية أو إنسانية تستحق الدفاع عنهم.

ثم ينفتح أكثر على واقع شخصيته الأدبية ليصف طبقات فنية وأدبية وإبداعية أخرى فيها غير الصفة الأساسية المعروفة عنه بوصفه كاتباً قصصياً وروائياً، وهي صفات جديدة مضافة تحقق له الانتشار

الأوسع من جهة، ومن جهة أخرى تتيح له فرصة التعبير الكتابي عن رأيه ولاسيما ما يخصّ نقد وضع الأدب والأدباء:

> نعم كنت محبباً، لذا لم أكتف بدور كاتب القصة والرواية بل وبدور كاتب الرأي الأدبي والقراءة المتأنية لما ينشر وكانت ثمرة ذلك مجموعة من الكتب المتداولة الآن في المكتبة العربية.[69]

وهنا يبدو أن كاتب (الرأي الأدبي) يمثل التوصيف الذي يحتاجه الكاتب ليكون وسيلته في الكشف عن أمراض الوسط الأدبي، وفي الوقت نفسه يشير إلى جهده القرائي (النقدي) الذي عالج فيه الكثير من النصوص الأدبية وعرّف بها، في وسيلة أخرى للدفاع عن موقفه في محاربة السوء أينما وجده في ساحة الثقافة والأدب.

يصرّح في هذا السياق بالدور النقدي البارز له حيث أسهم في التعريف بأسماء أدبية أخذت وضعها في الساحة الأدبية بفضل إشاراته ووقفاته:

> وفيها عرّفت بأسماء ما كان لها أن تعرف أو يجري التنبيه لها لولا إشاراتي ووقفاتي عندها.[70]

إنها الصفة التي يمكن أن تنزهه من احتمال الظنّ بأنه يتوجّه بهمّه النقدي نحو تعرية الأدباء الذين لهم مواقف أدبية وإنسانية لا تليق بالأدب والثقافة، وربما هي وسيلة من وسائل الدفاع عن طريقته في التعبير عن رأيه حين يعتقد أنّ هذا الراي صحيح ومناسب وحيوي

وضروري، وثمة موضوعية تسري على الجيد والرديء من النص الأدبي والأدباء معاً.

وهنا يصل في تقديمه هذا إلى نتيجة شبه منطقية مفادها على الصعيد الأجناسي النوعي أنّ عمله هذا كما سبق له أنّ أكّد في عتبة العنوان هو (سيرة أدبية)، وليس (مذكرات) لأنه يعي تماماً مصطلح المذكرات بوصفه نوعاً من أنواع السيرة الذاتية له خصائصه وصفاته النوعية، غير أنّ هذه السيرة الأدبية لا تبتعد كثيراً في جوهرها عن مفهوم المذكرات، ويمكن وصفها على سبيل التحديد الدقيق بـ ((مذكرات أدبية)) بالرغم من حساسيتها الذاتية الواضحة، ومع ذلك فهو يحدد حتى السيرة الأدبية بـ (جوانب) وليست كلاً:

> إذن هذه الأوراق التي بين أيديكم ليست مذكرات بل سيرة أدبية، (أو جوانب) من هذه السيرة كما نصّ العنوان وآمل أن استكملها في كتاب أو كتابين آخرين اتوقف فيهما بتأن أطول عند تونس والعراق بلديّ.[71]

إذ يفيد من مفردة (جوانب) ليشير صراحة إلى ما يستكملها (في كتاب أو كتابين آخرين)، يطمح أن ينجزه أو ينجزهما في قابل الأيام لوصف الحال الثقافية والأدبية ضمن النهج نفسه في تونس والعراق (بلديّ)، مع الإشارة المهمّة إلى تساوي تونس والعراق في الانتماء الوطني للكاتب، وهي إشارة تؤهّله فيما بعد لتناول الوضع الأدبي والثقافي التونسي بالجرأة والإحاطة والحماسة نفسها التي جرى فيها تناول الوضع العراقي داخل العراق وخارجه.

وكان لا بدّ في نهاية التقديم من الإشارة إلى الجريدة التي احتضنت

نشر هذه السيرة الأدبية على حلقات والأصدقاء التونسيين الذين احتفوا بالتجربة، فكان أن شكرهم وعدّ تشجيعهم واحتضان الجريدة عاملاً مهماً من عوامل استكمالها:

> ولو لم تفتح لي جريدة «الصحافة» التونسية أبوابها لتأخذ هذه المذكرات طريقها للنشر لما تسنّى لي أن أواظب عليها فشكراً لها. وشكراً للأصدقاء مديرها ورؤساء تحريرها وأخص بالذكر الصديق جمال الكرماوي الذي كان أول من دعاني لكتابتها ثم الصديقين حسن بن عثمان الروائي والقاص المبدع ويوسف رزوقة الشاعر المتميز اللذين أشرفا على الصفحات الثقافية لجريدة «الصحافة» ومرت كلماتي من بين أيديهما كما كتبتها.[72]

على الرغم من أنّ الكاتب عاد ووصف سيرته الأدبية بـ (المذكرات) بعد أن نفى سابقاً هذا التوصيف النوعي الأجناسي عنها، وهنا يمكننا القول إنّ هذه السيرة الأدبية لا تخلو من طبيعة مذكراتية كما قلنا، لأنها أتاحت للكاتب فرصة الانتقاء والاختيار والمضاهاة بين أكثر من حكاية وحادثة ورؤية، ووفّرت له حرية التعامل معها من دون أيّة محددات نوعية أجناسية تضعه في قالب الصفة الكتابية، التي عليه أن يستجيب لمنطلقاتها.

تنتهي عتبة التقديم إلى إشارة بالغة الأهمية يقدّم فيها اعترافاً قاسياً يمكن أن يندرج أيضاً في سياق الدفاع عن النموذج، حين يعبّر فيه عن تقصّده إخفاء كلام آخر ربما أكثر أهمية وفضائحية مما قيل في متن هذا الكتاب، على النحو الذي يوجّه القارئ نحو قبول ما هو مدوّن هنا عندما يتصوّر أنّ ما خفي ربما هو أعظم:

اعترف لكم بأنني لم اقل كل ما اريد قوله وليس هذا خوفاً من شيء بل إيماناً بقاعدة (ليس كل ما يعرف يقال) او يكتب. [73]

إذاً ليس هو الخوف الذي حال دون أن يقول الكاتب كلّ شيء مما عرف ورأى وشاهد، فثمة أشياء تعرف ولا يمكنها أن تقال أو تكتب لأسباب عديدة كثيرة بوسع القارئ وضع احتمالات لها، على النحو الذي يجعله يتقبّل ما قيل وكُتب برحابة وطمأنينة.

تشكّل الكتاب من ((39)) قسماً، احتلّ الفضاء المصري القاهري ((13)) قسماً منه (الأقسام من 13 – 24) وهو أطول فضاء أتى عليه المؤلّف، وتابع الحال الثقافية المصرية والشخصيات الأدبية التي كان لها حضور بارز في النصف الثاني من القرن الماضي، جاء بعده الفضاء اللبناني البيروتي ((10)) أقسام هي (1/2/3/5/6/7/8/9/10/11)، قارب فيه المجلات البيروتية التي أحدثت ثورة كبيرة في الثقافة العربية مطلع الخمسينيات والستينيات، فضلاً على الشخصيات الثقافية والأدبية اللبنانية التي احتلّت لديه مكانة بارزة، وجاء الفضاء التونسي بـ ((8)) أقسام (من 31 – 38) اشتغل فيه على توصيف الواقع الثقافي والأدبي التونسي على المستويات كافة، ثم احتلّ المغرب ((4)) أقسام (من 27 – 30)، وكان الفصل (39) من حصة الفضاء الخليجي، والفصل (25) من حصة الفضاء الجزائري، وخصص الفصل الرابع للحديث عن إحياء مهرجان المربد، والفصل (26) للحديث عن الصراع على مجلة الأقلام بين إدارة التحرير القديمة ذات النَفَس التقليدي، والشباب المتحمّس للتغيير التي كان يقودها الربيعي وانتهت بانتصار الجيل الجديد، وقد وصف ما لهذه المجلة من قوّة حضور وتأثير وفضل على الكثير من الأدباء العرب في كلّ مكان.

وظلّ الفضاء العراقي طبعاً حاضراً في الفضاءات الأخرى كلها تقريباً، فالربيعي العراقي والكثير من زملائه القريبين والبعيدين عنه، المحبين وغيرهم حاضرون بقوّة في المشهد الثقافي العربي في القاهرة وبيروت وتونس وكل مكان اشتغل عليه الكتاب.

أعقب الفصول التسعة والثلاثين بـ ((قراءتان للرحيل))، خصّ القراءة الأولى لرحيل الشاعر نزار قباني، وهي أشبه بصورة سيرغيرية نقدية للشاعر الراحل، وخصّ القراءة الثانية على نحو أوسع وأشمل لرخيل الشاعر عبد الوهاب البياتي، وقد احتفى به كثيراً هنا وفي مفاصل أخرى من أقسام الكتاب على نحو كبير يكشف عن عمق العلاقة بينهما، وكانت قراءته أيضاً صورة سيرغيرية معمّقة فيها كشف للحال الأدبية والثقافية العراقية أسماءً ورموزاً وحالات وحكايات، وعلى أكثر من مستوى وصنيغة وموقف.

اختتم الكتاب بملحق صوريّ بعنوان ((صور من أرشيف المؤلّف)) احتوى على ((38)) صورة على نحو قريب جداً من عدد فصول الكتاب، ويمكن لهذا الألبوم الصوريّ أن يكون في سياق رؤية هذا الكتاب ومنهجه وطبيعته تشكيلاً بصرياً يوازي التشكيل السيرذاتيّ المذكراتيّ ويدعمه، إذ تلاحم الكتابي مع الصوريّ في بناء التشكيل العام للكتاب، فثمة صدى إيقاعي يمكن تلمّسه بين الفضاء الصوريّ وقد حضر فيها الربيعي دائماً صحبة معظم الأدباء العرب الذين أتى على ذكرهم في أقسام الكتاب، وبين الفضاء الكتابي المذكراتيّ وتجلياته وحكاياته، ويمكن على هذا الأساس قراءة الصور على نحو بصريّ يجيب على الكثير من أسئلة الكتابة المذكراتية في أقسام الكتاب.

التشكيل السيرذاتي الشعري

يمتدّ التشكيل السيرذاتي إلى حقل الفن الشعري في تلاحم أجناسي هجيني يجمع السيرة الذاتية بالشعر، حين يكون الشعر ميداناً لتجليّات السيرة الذاتية في طبقات منتخبة من طبقاته، تصلح لأن تتحوّل إلى ما اصطلحنا عليه بـ ((القصيدة السيرذاتية)) التي وصفناها اصطلاحياً على النحو الآتي: ((قول شعري ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وازمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيّل الشعري، وقد يتقنّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلّبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية. ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدوّن بإشارة أو قول أو تعبير، يؤكد فيه الشاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر - السارد والمتلقي على هذه الأسس.

ولا يشترط في المفهوم الشعري للقصيدة هنا القصيدة الواحدة، إذ تتمركز السيرة الذاتية في قصيدة واحدة، يُشترط أن تكون طويلة بحيث تعطي صورة واضحة تعكس طبيعة الترتيب التصاعدي على مستويات

السرد أو الحدث أو الفضاء، أو في مجموعة قصائد تشكّل مجموعة شعرية واحدة، أو في أكثر من ذلك.

كما لا يشترط في ذلك التزام نوع شعري معيّن، إذ إنّ كل الأنواع الشعرية المعروفة ((قصيدة عمودية - قصيدة حرّة - قصيدة نثر)) صالحة - في حال توافر الشروط السيرذاتية - للانتماء إلى هذا النوع الفني.))[72].

قصيدة ((مردانيا))[73] للشاعر محمد مردان تنحو هذا النحو في بنائها التشكيلي، فهي تنهض منذ عتبة عنوانها على سيرذاتية التشكيل، إذ إن صيغة ((مردانيا)) مأخوذة من اسم الشاعر ((مردان)) في تشكيل يسعى إلى بعث المكان والزمن والحادثة السيرذاتية ضمن رؤية تقارب الشكل العنواني للملحمة، من أجل فتح النص الشعري الحامل لهذه الرؤية على فضاء تعبيري وتشكيلي ينهض على تجربة السيرة الذاتية المشعرنة، في السبيل إلى إنتاج ما اصطلحنا عليه بالقصيدة السيرذاتية.

إنّ القصيدة السيرذاتية بحسب حدودها الاصطلاحية القائمة على فكرة التداخل الأجناسي بين الفنون هي ((نوع من الشعر المسردن الذي يتقابل فيه الشاعر والراوي، ويندرجان معاً في تداخل مستمرّ وغير نهائي، يكون فيه الشاعر مصدراً لتخيّلات الراوي، فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للشاعر يشرّح، ويعاد تركيبه، والتجربة الذاتية يعاد تصويرها بعد شحنها بالتخييل، مما يوفّر حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكلّ وجوهها، من دون خوف من الوصف البارد المحايد للتجربة، ولا الانقطاع التخييلي عنها))[74]، بحيث تقدّم نموذجاً شعرياً جديداً يتشيّد على أساس معمار التشكيل السيرذاتي وهو يتّجه نحو تمثيل شعري لتجربة سردية حكائية سيرذاتية في الأساس.

تحتشد قصيدة ((مردانيا)) بكثافة سيرذاتية هائلة تكاد تعيق أحياناً سيولة السرد الشعري فيها لشدّة حضورها وتراكمها في الجسد الشعري

في القصيدة، ويثير هذا الاحتشاد إشكالية جديدة في معاينة فضاء القصيدة السيرذاتية من حيث طبيعتها وحساسية تداخلها الأجناسي، إذ إنّ القصيدة السيرذاتية لا يمكنها أن تنهض بحمولة سيرذاتية تفوق كيانها الشعري وتتفوّق عليه، ليكون حجم الحضور السيرذاتي استناداً إلى خصوصية التجربة الشعرية في القصيدة.

يعمد الشاعر/الراوي السيرذاتي في هذه القصيدة إلى ضخّ جسدها بأبرز عناصر التشكيل السيرذاتي المتاحة، في مقدمتها المكان الذي يحتلّ قيمة سيرذاتية بالغة العمق والقوّة في كيان الراوي، ثم الموروث الشعبي والحكائي المؤلّف لذاكرة الراوي، والزمن وهو ينشدّ إلى مرحلة الطفولة انشداداً يتردد إيقاعه في كلّ مفاصل الاستعادة والاستذكار والرؤية والحلم، فضلاً على مراحل زمنية أخرى تشكّل جزءاً مهماً من الفضاء السيرذاتي الداخل في صلب مفاصل القصيدة.

تجتهد قصيدة ((مرادنيا))[75] على هذا الأساس في تحقيق موازنة معينة بين المرجعيات السيرذاتية والمناخ الشعري النوعي للقصيدة، فلغتها الشعرية لا تغادر أسلوب التعبير الشعري المعروف في تجربة الشاعر في أعماله الشعرية، لكنها تمتثل للمرجعيات على النحو الذي يستقبل علاماتها وإشاراتها داخل الكيان التشكيلي الأسلوبي للتعبير الشعري:

جسدٌ مضرّجٌ بالمرايا، ينسلُ من كآبته كأنما عزلته
الينابيعُ عن شرنقتها، يخوضُ في أبهةِ النهر، يتكيءُ على
حائطِ تقوسَ ظهره في (باشطابيا)، يمدُّ يديه إلى حزمةٍ
من نارٍ ازليةٍ تسعلُ منذُ قرونٍ في (بابا كركر) ويقلّبُ كفيهِ
متظاهراً بالاستمتاعِ بامتداداتِ زفيرها،

الفضاء التشكيلي الشعري هنا يُظهِر لفظتين سيرذاتيتين مكانيتين هما «باشطابيا»[76]، وهي موقع أثري يقع في الجانب الأيمن من مدينة الموصل وكانت مقراً للقوات المسلّحة العثمانية، ومازال ماثلاً حتى اليوم، وهو مكان يمثل علامة تاريخية حفّزت الشاعر هنا على تمثيل رؤية ذاتية وموضوعية متداخلة، ترتبط سيرذاتياً بالجسد المرآوي المشغول بالماء والباحث عن حضورٍ ما في المكان والزمن والحال.

المكان الثاني المرافق للمكان الأول في المقطع التشكيلي السابق هو «بابا كركر» المرتبط بالنار الأزلية التي تقع في كركوك، و «بابا كركر» تعني «الأب النوراني» ويرتبط عند التركمان بالخِصب، الذي يتمثل بطقس شعبي معروف يتحول فيه هذا المكان إلى فضاء للتخصيب والإنجاب للنّساء العواقر، حيث تروى حكايات عن نساء عواقر زرن بابا كركر فانجبن، ليكتسب المكان بعداً شبه أسطوري تمثلته القصيدة هنا بالتلاقي والتوازي العناصري بين حضور الماء «الينابيع/النهر» وحضور «نار أزلية»، يشتغل عليها الراوي السيرذاتي بالجسد وآلته اللمسية الظاهرة «يمدّ يديه» لتفعيل الرؤية الأسطورية التي يتمخّض عنها المكان، إذ تتمرأى المظاهر السيرذاتية هذه تمظهراً شعرياً تشكيلياً.

تحتشد القصيدة بكمّ هائل من الإحالات المكانية والشخصية والموروث شعبية التي تتدخّل على نحو ما في سيرة الشاعر الشعرية، وَهو يرويها بوصفها مفاصل سيرذاتية تمتلك شبكة علاقات إنسانية معه على أكثر من مستوى:

مَنْ يشربُ نخبَ ذاكَ الفتى الأرمنيِّ (آرتين) إذ
تَسمّى ركنٌ مفترسٌ من نهرِ (الزاب) باسمه (أبناءُ عمومته
في أرمينا يبيدون أحفادَ أوغوز العُزّلِ في قاراباغ) فكلانا يا

(كوزيدة) خطٌ مستقيمٌ ينتظرُ أن يبصرَ العيوقَ والثريا إذ
يلتقيان مرةً كل عامٍ علّنا نستردُ غبارَ الطلعِ لنخلةٍ طالَ
أيلولُها الأسودَ أو نسمعُ قصائدَ (محمد عزت) الخطاط
وهي تحادِدُ أصابعَ الزيدِ ونتأملُ خطوطَ (محمد عزت)
الشاعر وهي تمسكُ بقهقهةِ المطرِ ومقاطعَ (الهَجَا).

تظهر هنا شخصية الفتى (آرتين) في علاقته بنهر الزاب، وهي علاقة واقعية تتمثل في أن نهر الزاب أغرق آرتين حين جاء إلى هذه المنطقة مع جماعته لينصب الكهرباء فيها، وكان ذلك في زمن طفولة الشاعر محمد مردان، وأطلق الشاعر ومجموعة الأطفال اسم (آرتين) على البقعة التي غرق فيها، وقد استغل الشاعر هذه المداخلة السيرذاتية في الإشارة إلى (أبناءُ عمومته في أرمينا يبيدون أحفادَ أوغوز الغُزّلِ في قاراباغ)، وتعني (قاراباغ) باللغة التركمانية (البستان الأسود) حيث شنّت قوات أرمينيا حروباً على هذه المنطقة، ليسيطر الأرمن عليها بعد تشريد الآلاف من سكانها، إذ وظفّها لوضع حقيقة تاريخية تهمّه موضع التنفيذ الشعري داخل التشكيل السيرذاتي الشعري الذي اشتغل عليه في هذه القصيدة.

وثمة إشارة أخرى إلى شخصية الشاعر (محمد عزت) الخطّاط أحدى الشخصيات الفنية المتميزة التي تحيل الشاعر على طفولة التلقي الفني والأدبي، إذ تعمل على أسطرة الاسم والفعل لبعث صيغة تشكيل أخرى تندرج في السياق نفسه.

ثم يتوجّه الراوي نحو مجال سيرذاتي آخر لينهل منه ما يعزز تشكيله الشعري السيرذاتي في هذه القصيدة، متمثلاً بالإشارة إلى فن قومي خاص هو (القوريات) يمثل الثقافة التركمانية في بحثها عن هوية ثقافية (فنية وجمالية) مميزة:

هكذا ترفعينَ الندى عن وجهكِ وتسدلينَ النقابَ على العناقيدِ المشتعلة وتطلقينَ (القوريات) من حنجرةِ (رشيد كوله رضا) سخيةً كأشجارِ الكرزِ الأحمرِ.

النداء موجّه إلى الأنثى إذ غالباً ما يوجّه لها خطاب الشاعر بوصفها مقصداً شعرياً وحيوياً يشتغل عليه الشاعر، وينتخب الشاعر الأنثى هنا بوصفها حارسة للهوية الثقافية التي يتحدث عنها متمثلة بـ (القوريات)، التي هي نوع من الرباعيات التي تكون جناسية غالباً ويتداولها التركمان بشغف وحب في المناسبات الشعبية، وتضمّ موضوعات وقصص مختلفة شفاهية لا يعرف لها مؤلّف[77]، ولاسيما حين ترتبط بحنجرة (رشيد كولة رضا) وهو من أبرز المطربين الذين برعوا في الغناء التركماني، وكان يغني القوريات بأسلوب خاص وأداء مميّز لذا اشتهر في قراءة المقامات وأصبح صاحب مدرسة فيه.

ينتقل الشاعر إلى تقديم معلومة سيرذاتية تقترب من الإبلاغ السرَدي في وصف المكان والزمن الشعريين:

كانت سيارةُ (Rashen car) تربطُ في إطاراتها سلاسلَ حديديةِ في الأيامِ التي تنزفُ فيها السماءُ حيثُ الطريقُ بين نمره (8) (عاصمة قلبي) و(كركوك) غيرُ مبلطةٍ

إذ إن هذا النوع من السيارات معدّة للتسوّق بحسب اسمها في اللغة الإنجليزية، تنقل البضائع من كركوك المدينة إلى سكنة رقم (8) المنطقة التي يسكنها الشاعر (عاصمة قلبي) والتابعة لشركة نفط العراق قرب قضاء الدبس، إذ يصف الشاعر الطريق بأنها (غير مبلّطة) تضطر أصحاب

السيارات إلى ربط عجلاتها بسلاسل حديدية أيام نزف السماء مطراً، من أجل أن تتمكن من الوصول.

وثمة إشارات سيرذاتية أخرى تتمثّل في مجموعة من الإحالات الفنية والجمالية والحضارية التي تشكّلها سيرذاتية القصيدة:

هنـاك إشـارات تقـودُ إلى رئـتي ودائـرةُ الإحـصاءِ في
(نينوى) تعرفُ مسقطَ راسي
(ده ده قورقوت) أول من كتبَ ملحمةً تركمانية

وهي هنا واضحة تماماً في تشكيلية الإشارات المكانية الصريحة، ولاسيما في عرض اسم (د هده قورقوت)، رائد القصة القصيرة التركمانية التي تحولت قصصه إلى مسلسلات وذاع صيته في أماكن عديدة.

ومن ثم الإشارة إلى علامات سيرذاتية أخرى (رقمية) تمثلت برقم الهاتف الحقيقي للشاعر الراوي ورقم حسابه الجاري، وزجّ ذلك في سياق شعري مكتظّ بالأنوية التي تسعى إلى ربط التطلعات الشعرية التخييلية بالإشارات السيرذاتية الواقعية:

مـاذا تـسمي هـذا الوشـم البـاروديْ علـى رقـمِ هـاتفي
المنزلي 815152؟
كأني خارجٌ من قيلولةٍ بلا بياناتٍ او منجنيق مشاكساً
فيتـامين B بلكـس اوزّعُ علـى الـورقِ نـسغاً اميبيـاً واقـول
للـشوارعِ حـينَ تغمرنـي بـالطّمى هـذا اوانـي فلتـات رُقُمـي
المتراميةِ حدَّ الحشرجةِ فأنيتي لم تَعُد هادئةً كنجومِ الليلةِ
الماضيةِ والعكـازاتُ قـدْ جرفهـا الاسـقربوطُ وقـد وجـدتني

هكذا رافضاً انتقالَ انقاضَ هابيل إلى حسابي الجاري .
.1080

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى التصريح بالاسم الأول ((محمد)) بوصفه عنواناً راصداً لحركة القصيدة في مضمارها الشعري السيرذاتي الطويل، من أجل تحقيق طبقة أخرى أكثر حيوية وتصريحاً من طبقات الميثاق السيرذاتي:

محمد/
خرساءُ كانتْ صرخاتي
وبلا قدمينِ إنشادي الموؤد
متلبساً بكِ
تأخذني الحافلاتُ إلى قرنٍ لا أثرَ فيه لسنةٍ كبيسةٍ
وعلى كتفي طرودٌ غاضبةٌ
أيةُ زاويةٍ ستطفو بي؟
هل كانَ الحُبُ فِخاخاً مطمورةً تحتَ الأرضِ وكنتُ
الشهيدَ في حوصلةِ طيرٍ مهاجر

إذ تتجلّى شخصية الراوي السيرذاتي الشاعر مصرحاً باسم ((محمد)) وهي تحيل على اسم الشاعر الصريح (محمد مردان)، من أجل تقديم الذات الشاعرة في إطار العجز عن تحقيق الأحلام المقترحة، فالصرخات خرساء والخطوات بلا أقدام لأنّ الآخر/المرأة قد سلبت الصوت والأقدام إلى حدّ الالتباس الشخصي معها، على النحو الذي تحمل الذات فيه عبئاً غير يسير مشحون بالأسئلة التي يضيع فيها المكان والزمن،

وهي تقود تطلعات الحبّ نحو فضاء ملتبس من الشكوك واحتمال النفي والطرد والهجرة.

يعود الراوي السيرذاتي الشعري في (مقطع حجري) إلى العودة نحو الجذور من أجل رواية سيرة الأب (مردان)، بوصفه علامة الوجود بالنسبة لسيرة الشاعر، ومرجعية سيرذاتية لا يمكن فهم سيرذاتية القصيدة من دونها :

مقطع حجري

كانَ الطفلُ (مردان) مطاطيءِ الرأسِ ضائعاً بينَ طوفانٍ منَ الأجسادِ المودعةِ في (تعليم تبه) يمسكُ بقوةٍ يدَ أمّهِ ويلوّحُ باليدِ الأخرى عن بُعدٍ للذاهبينَ إلى (سفر برلك) ولم يكن يميزُ بينَ أيٍ منَ تلكَ الصورِ، وحتى رحيله لم تلتقطْ ذاكرته غير هذه اللقطةِ اليتيمةِ.

ويشفع ذلك بشبكة إشارات مكانية وزمانية وحدثية (تعليم تبه/سفر برلك)، متدخّلاً في ذاكرته لاستخلاص الصور الممكنة تعبيراً عن جهة الوجود ومعناها وصيرورتها السيرذاتية، على الرغم من أنه لا يتمكن من إشباع رغبته بذلك إذ لا تتيح له هذه المراجعة السيرذاتية الأبوية سوى التقاط صورة يتيمة ((وحتى رحيله لم تلتقطْ ذاكرته غير هذه اللقطةَ اليتيمة.))، التي تنسجم مع محدودية الفضاء الذي يرسمه الشاعر بوصفه راوياً سيرذاتياً مقصدياً لسيرته وكثافته وضيقه والتفافه على ذاته المحاصرة.

يتمثّل الراوي السيرذاتي رؤيته خارج مسار السرد السيرذاتي الشعري بواسطة الميراث الشعبي والمكان النوعي، وقد ظلاً عالقين في المخيال والذاكرة والحلم:

تحلم بـ (الباقلا) وهو يزفُك من حَمّام (علي بك) إلى
العشّ الطيني في (بكلر) وانتَ ترتدي زيّ أميرٍ تركماني،
تحفُ بكَ النوارسُ من الصباحِ حتى المساءِ إذ تنثرُ المَنّ
على راسِ أميرتِكَ المطأطأةِ الراسِ فَرحاً

فمن (الباقلا) التي هي رقصة فولكلورية كانت تمارس في مناسبات الزواج ولها طقوس خاصة، مروراً بحمّام (علي بك) التراثي الذي كان يعيش الشاعر الطفل متعته فيه، إذ تستجيب الرؤية الشعرية هنا للمعطيات الميراثية وكأنها تسعى إلى أعادة إنتاجها شعرياً باستخدام التشكيل الشعري السيرذاتي على هذا النحو.

تتلاقى الأمكنة السيرذاتية وتتفاعل وتندمج داخل محور الأنا السيرذاتية الراوية وهي تجتهد في تشكيل شعري سيرذاتي متمركز في القصيدة، مستعيداً روح هذه الأمكنة، ومشتغلاً على إثارة فضائها في خطابه الباحث عن هوية ما بين مرجعية الواقع السيرذاتية وعالم التشكيل التخييلي الشعري، من أجل تحقيق الوفاء الأسلوبي والسيميائي لعنوان القصيدة ((مرادنيا)) وهو يرتبط ويحيل على شخصية الشاعر محمد مردان:

منكباً على كتابِهِ المدرسيّ تحتضنهُ المسطباتُ في
حديقةِ (أم الربيعين) وتنعكسُ في أعماقهِ المرايا
العملاقةُ التي تتكئُ على جدرانِ مقهى (احمد اغا)
يتوجهُ كلَّ مساءٍ إلى سوقِ (القوريةِ) واذ يصلُ بهِ
المطافُ إلى نهايتهِ يعودُ ادراجَهُ كعاشقٍ يتفقدُ ديارَ
معشوقتهِ التي شغفتْ قلبَهُ

فإذا كانت حديقة (أم الربيعين) الشهيرة في مدينة الموصل توازي مراوياً مقهى (أحمد أغا) وسوق (القورية) في كركوك، فإن المرجعية السيرذاتية المكانية المتجسّدة في رؤيا الشاعر الشعرية تحيل على مكانين للشاعر، المكان الأول (كركوك) حيث قضّى الشاعر محمد مردان الشطر الأول من حياته فيها، والمكان الثاني (الموصل) ميدان الشطر الثاني من حياته المتواصل حتى الآن، ولا مناص من تفاعل جدلي يسمح باندماج المكانين شعرياً تحت مظلّة العاطفة الشعرية المتجددة والدائرية ((وإذ يصلُ به المطافُ إلى نهايتهِ يعودُ أدراجَهُ كعاشقٍ يتفقدُ ديارَ معشوقتهِ التي شغفتْ قلبَهُ))، إذ لا سبيل إلى معادلة حياة الشاعر وتمثيل سيرته الذاتية الشعرية من دون هذه الرؤية المشتركة لاتحاد الأمكنة وتفاعلها.

إنّ استعادة منطقة الميراث الشعبي في سياق التشكيل الشعري السيرذاتي يمثل رؤية شعرية ذات طابع ثقافي، يشتغل الشاعر فيها على تمثيل قومي للفكرة يسعى إلى أعادة إنتاج النموذج وتقديم الهوية، على صعيد تحقيق الانتباه إلى المعطى الميراثي الثقافي الذي يجسّد فنياً وجمالياً وتعبيرياً شكل الحياة في هذه الرؤية:

> يرفعُ (الهجا) عَقيرتَهُ ويُعلنُ عن حلولِ فصلٍ خامسٍ وحضورِ سربٍ من البلابلِ، يتحولُ إلى مهرةٍ لا تذعنُ لإشاراتِ المرورِ التي تتكئُ على الألوانِ وتنزعُ عباءَتها وهي تستقبلُ إيقاعَ المَراثي وبلوراتٍ من الزبدِ الناصعِ حَدَّ التلاشي، هكذا تتكونُ (القوريات).

التشكيل الشعري السيرذاتي هنا يؤنسن (الهجا) وهو العروض القومي التركماني الذي كان مستعملاً عند الشعراء التركمان قبل دخولهم

الإسلام، ثم هُجِر بعد ذلك، واليوم يعاد له الاعتبار مجدداً في ظلّ تنازع الهويات، إذ هو ((فصلٍ خامسٍ وحضورِ سربٍ من اللبلابِ))، يفسّر تجدد الشعور القومي من أجل بعث الهوية، ويعكس منظومة حراك فعلي ودرامي منتج ((لا تذعن/تنزع/تستقبل)) وصولاً إلى الهدف المنشود ((هكذا تتكونُ (القوريات).))، على النحو الذي يبرز فيه النموذج ويحضر إيقاعه في فضاء القصيدة والرؤية معاً.

ينفتح التشكيل الشعري السيرذاتي في هذه القصيدة على سعي الراوي السيرذاتي نحو توكيد الهوية القومية، وضخّ شعرية الكلام بقوّة تحمل الفضاء الشعري السيرذاتي إلى مجال تشكيل الهوية داخل هذه المنظومة التي يتصاهر فيها الشعر مع السيرة:

> ربما تهلُ عليها ليلةُ (14 أيلول) فترى المشاعلَ في
> أعماقها التي ادلهمت
> ربما أطلالُ دمائها في (قيرمزي كيلسة) تتحول إلى
> كتابٍ نابضٍ بعناصرِ الإنشاد.

فالإحالة على ليلةُ (14 أيلول) هي بالدرجة الأولى إحالة ثقافية ذات طابع قومي تتركز بالدرجة الأولى على تمثيل شعري سيرذاتي، إذا ما عرفنا بأنه في هذا اليوم يمارس طقس شعبي تركماني تؤديه طائفة المسيحيين التركمان، وبمشاركة إخوانهم المسلمين، هو يوم العثور على صليب السيد المسيح المفقود[78]، أما الإحالة الثانية ذات الطابع الدمويّ (قيرمزي كيلسة) وهي تعني الكنيسة الحمراء بين كركوك والسليمانية، فقد كانت هذه الكنيسة مقراً لعبادة الراهبات حينما هاجمتهم المجاميع الزرادشتية وقتلتهم فاصطبغت أرض الكنيسة بالدماء الحمراء، حيث أخذت التسمية

اللونيـة مـن هنـا[79]، في سـياق إضـفـاء خـصوصية مكانيـة وطقسية قوميـة باحثة عن تجلّي هوية محاصـرة ومقهورة، تحكي محنتها التي تـرى الذات الشاعرة الراويـة هنـا بأنها تمثّل مرجعية سيرذاتية تـرتبط علـى نحو مـا بالهوية واشكاليتها.

ويمتدّ هذا الانفتاح إلى فضاءات توكيد الهوية السيرذاتية ذات الطابع القومي، إذ تسهم في صوغ تشكيل شعري سيرذاتي ثقافي:

وإذ يطـولُ الانتظـارُ بـ (جمعـة داشـي) وهـو مـوزع إلى
ارتـالِ اسـتطلاعٍ ثلاثـة دون أن يعلـو الغبـارُ أرض المعركـة
ترسم الفزاعةُ على خشبها المتآكل صورةً للحزن
هـاهو الـشاطئُ يلملـمُ خيمتـه وتتـسلقُ الـنيرانُ حطـبَ
الروح
والكلماتُ المجنحةُ تخلعُ صاحبها
فتحلم بـ (طوبال طياره) لعلها تقصفُ منـاطقَ الـوهنِ
المستغرقة فيها
فكم أوقدتْ قلبها في قبّةِ (حارنوكلى امام)
واستجارت بـ (أبي علـوك) حينمـا تتـزاحم التوابيتُ في
قارعتها

ليظهـر طقـس (جمعـة داشـي) الـذي هـو (حجـارة الجمعـة) المتمثـل باستظهار العادات والتقاليـد التركمانيـة الموروثة، إذ تـسعى الفتيـات في هـذا الطقس لاستطلاع بخوتهنّ عبر استعمال ثلاثة أحجار ترمـى في ثـلاث طـرق لمعرفة في أيّ الطرق يكمن حظ كل باحثة[80]، كمـا تظهـر (طوبـال طيـارة) في إشارة معروفة إلى الطـائرة الألمانيـة العرجـاء ذات الإطـار الواحـد الـتي كانـت

تقصف مواقع الإنجليز ويصفق لها الأطفال، ومزار (حارنوكلى إمام) الذي تزوره النساء التركمانيات وهنّ يشعلن الشموع بحثاً عن تحقيق الأمنيات، فضلاً عن (ابي علوك) الذي له كرامات مشابهة بوصفه رجل دين وزعاً يساعد طالبيه في تحقيق أحلامهم، إذ تحتشد كل هذه المرجعيات الكثيفة من أجل ضخّ التشكيل الشعري السيرذاتي بطاقة مكانية وميراث شعبية وشخصية، تسهم في تمثيل رؤية الشاعر الاستعادية الثقافية والتشكيلية الشعرية على النحو الذي يستجيب بقوّة لفضاء العنونة الشخصي السيرذاتي.

ثم ما يلبث الميثاق السيرذاتي بأعلى درجات صراحته أن يظهر في شعرنة اسم الشاعر نفسه كاملاً، على النحو الذي يحيل تماماً على أنّ تجربة القصيدة تقع في هذا النطاق، ولاسيما أنّه حشد النص سابقاً بسلسلة من المنظومات المكانية والزمنية والحدثية التي تشتغل في منطقة السيرة، ويأتي هنا التصريح بالاسم الحقيقي للشاعر إمعاناً في توكيد طبيعة التشكيل الشعري السيرذاتي على نحو لا يقبل الاحتمال:

محمد مردان
إنه قارةٌ مكدّسةٌ بالأبجديات
ولد يأبى أن يتكرر
قصيدةٌ تكتبُ شاعرها
له يدانِ من مطرٍ لا يتثائب
وعصىً تتكئُ عليه تهش به كائناتها الصدفية
داخلٌ في حروبٍ لم تضع أوزارها
عليه الحرثُ والبذارُ وتدجين الفراشاتِ واصطيادُ المَنْ
أعينٌ فسفوريةٌ تتقاسمهُ فيخرجُ من مجالهِ الخشبي

دون أن تتساقطَ جوانبهُ فلا ينال منه الرصاص ولا تضع الحمى بيوضها في سوائله العذراء

يستعيرُ له مسمىً لا ينبتُ الملح

تحمله أشعاره الطازجةُ أينما حلت

وتدلق أحفادها في أنهاره الحافية

لا يشربُ إلا نخبَ نفسه كؤوسه العطشى

لو استطاع الصرخة لما استظل بمذبحةٍ لا يتهشم فيها الغبار

يحمل اسمه لمسافاتٍ بعيدةٍ خارجَ وحداتِ القياس

معترفا أمامَ أضلاعهِ بطقوسٍ

بليدةٍ كالحجارة

أليفةٍ كالحجارة

يسجن ذريته في رفوفِ مكتبه لأن الأوراق لا تشعل بروجكتوراتها أمام منتجعها

عندما تكون اليرقاتُ داخلَ المياهِ يتنافس على اليابسة

لا يملك غير قميصهُ المكهرب الذي تتقاسمه الفولتات القاتلة

التجاعيد تحاصرهُ فيفلت من قبضتها نهر (الزاب)

تتناهى إليه سكراتُ (يالغوز آغاج) وهو يطلُ من نينوى القديمة

كأميرٍ من ضجر

تارة يبقرُ بطنَ الأرضِ حتى تندلقَ أحشاءَها

وتارة يرتق جرحاً في السماء

بأصابعهِ المدببةِ حتى تتحول إلى شموعٍ طائرةٍ

لا شيء يوقظهُ غير انكساراته التي آنسته

يغبطهُ ان يرى وجه امه وهي تقصُ عليه حكاياتها

التي تشردت

أن يحترق ذاتَ يومٍ وهو يفكُ أزرارَ انتظاره

حتى تهتدي المبيدات إلى حيواناته المنتخبة

لشركٍ مفخخ

لكربلاءَ أخرى

يطلقُ عصافيرهُ المغسولةَ بالعاج.

ها هي القبضانُ تغلقُ مجساتها

ونباتُ الفطرِ يوسع مياهَهُ الإقليمية

يكاد يلخّص هذا المقطع جزءاً بؤرياً فاعلاً من التجربة الشعرية السيرذاتية في القصيدة، إذ إنّ الراوي السيرذاتي هنا يقدّم فضاء كلماته وتجربته على أوسع نحو ممكن، خارجاً من ذلك نحو معالم التفرّد الشخصي والإبداعي الذي تتميّز بها تجربته في الكتابة والحياة، وينتهي إلى محاولة رسم بورتريه شعري لشخصيته ورؤيته من داخل فضاء الطبيعة ((له يدانِ من مطرٍ لا يتثائب/وعصىً تتكئُ عليه تهش به كائناتها الصدفية))، على النحو الذي تتشكّل ما يمكن أن نسميه هنا بـ (رواية التجربة).

تتمثل رواية التجربة هذه في تلخيص سيرذاتي يتردد بين (الحرب والتكوين)، في علاقتهما ببعضهما شعرياً ومكانياً، وتتفتح هذه العلاقة أيضاً على تسجيل ملامح قوة الشخصية ومَنَعَتها في مواجهة الطبيعة والأشياء، إذ تتّحد داخل مواصفات الشخصية السيرذاتية شبكة من الآليات التي تصنع رؤية خاصة للشخصية، تتمثل في بحثها عن الهوية والصورة في الطبيعة والمكان والزمن والحياة والتجربة والكلام الشعري.

إذ إنّ حساسية البحث عن الهوية في أكثر من صيغة وعلى أكثر من مستوى ترتفع في المنسوب الشعري الحكائي، لتجمع الصوت والذاكرة والحلم الذاتي والشعبي في سياق تعبيري وتمثيلي واحد ومشترك، تعبيراً عن ظهور الذات وبروز صوتها وشخصيتها وهي تخترق الحُجُب والمسافات وتثور على الطقوس المانعة، من أجل تجسيد إيمانه بالأشياء على الورق، حيث تظهر الحساسية الورقية في مواجهة الحساسية الحكائية القادمة من مضان الزمن والمكان والذاكرة في خصبها الشعبي والميرائي.

جسد الذات الشاعرة الموازي لصورته (البورتريه) في القصيدة يظهر ضاجّاً بالعطاء والقوّة والفعل والممارسة، في السبيل إلى تحقيق نوع من الأسطرة الشخصية التي تلتحم فيها الذات السيرية الشعرية بالذات الكبرى الممثلة للهوية، هذا الجسد المؤسطر الذي يتدخّل في جوهر الفاعلية السيرذاتية المحكية ليعيد إنتاج رسم صورة الطبيعة وشكلها وتفاصيلها، لتوازي رغبة الذات السيرية الشاعرة في أعلاء شأن الهوية وتمكينها من إبراز صورتها وصوتها في المحيط، وذلك لتوكيد حضورها في الخطاب السيرذاتي الشعري، وتوكيد حضور الخطاب الشعري السيرذاتي فيها، في تشكيل التحامي تتماهى فيه الذاتان معاً.

في خضم هذا التداخل بين هوية الذات السيرية الشعرية وفضاء الهوية المحيط والشامل، تبرز صورة الأم وهي تغذي الراوي السيرذاتي الشعري بآليات القصّ والحكي ((يغبطهُ أن يرى وجه أمه وهي تقصُ عليه حكاياتها التي تشردت/أن يحترق ذاتَ يومٍ وهو يفكُ أزرارَ انتظاره))، وتزقّه بالحكايات الشعبية التي تؤكّد فعالية الهوية الباحثة عن وجود من أجل تشييد الفضاء الذي يرسم للذات صورتها الواضحة الملامح في الوجود والطبيعة والأشياء.

تعكس هذه الصورة قدراً عالياً من حزن التجربة في تصاديها مع تجربة الحزن، تلك التجربة الخصبة المنتجة التي تجعل من الفضاء

السيرذاتي الشعري تشكيلاً عالي الخصب والصيرورة والتمثّل والأداء والتعبير، على النحو الذي تشتبك فيه كل هذه التفاصيل الشعرية السيرذاتية بآفاقها التأملية والموضوعية والحكائية، لتروي الصورة الكتابية للاسم الذي يتربع مفرداً على عرش المقطع الشعري ((محمد مردان))، وقد احتلّ مكاناً بارزاً وواضحاً ولافتاً كي يحيل إحالة بصرية دائمة لدى المتلقي على الشاعر الإنسان خارج النص في نموذجه السيرذاتي والواقعي، والشاعر داخل النص في نموذجه السيميائي الكتابي.

ما تلبث لحظة الاعتراف الكلّي أن تأتي ليقدّم الراوي السيرذاتي صورته المشكّلة بصور عديدة، تنقّلت بين التجربة الذاتية، والتجربة الثقافية، والتجربة المكانية والزمنية، فضلاً على تجربة الهوية وهي تبحث عن مكان لها تحت الشمس، في إطار حساسية شعرية تمثّلت برواية محتشدة ومكتظّة وعميقة وضامّة تمتدّ في الاتجاهات كلّها :

اينبغي عليَّ ان أظلَّ مبتسماً
وأنا أمنح الحياةَ للوردةِ كما تفعل البلابل العاشقة
أن أُحبُها كما أُحبُها
وانا لا انتظرُ من قميصها
ان يبكي على جُرحي الذي احتبسَ عنه المطر
انا الذي عَلّمتُ اناملي كيف تحترق
واشَعْتُ (القوريات) بين الحناجرِ التي تنزفُ ضوءاً
هذا أنا حامل نعشي، الّبْتُ قلبي
أن يسردَ بعضَ غزواته
اقول لكم:
لا عاشقَ من بعدي

تلتقي الحساسية الاستفهامية مع قوّة حضور الأنا الشعرية المنسوبة بوضوح إلى الراوي السيرذاتي الشعري، وهو يسعى إلى اختزال التجربة في ظلّ تمثّل الطبيعة الظاهرة ((أينبغي عليَّ أن أظلَّ مبتسماً/وأنا أمنح الحياةَ للوردة كما تفعل البلابل العاشقة))، التي لا يجازف باستخدامها لتكون شفيعاً عاطفياً منقذاً للحصار الذي يعانيه ((وأنا لا أنتظرُ من قميصها/أن يبكي على جُرحي الذي احتبسَ عنه المطر))، على النحو الذي تبدو الذات الشاعرة فيه وكأنها تقاتل وحيدة ولا تحتاج إلى سند أو عضيد.

لذا ترتفع نسبة الحضور الذاتي للراوي السيرذاتي الشعري بكثافة وتمركز عاليين، على صعيد الفاعل الجسدي ((أنا الذي علّمتُ أناملي كيف تحترق))، وعلى صعيد نشر ثقافة الهوية بتشكيلها الموروث شعبي ((وأشعّتُ (القوريات) بين الحناجرِ التي تنزفُ ضوءاً))، لتنتهي المعادلة التشكيلية السيرذاتية إلى لحظة انتباه شديدة نحو قوّة الذات السيرية وتمركزها حول نموذجها ((هذا أنا حامل نعشي))، وهي تلخّص حكايتها المسرودة في الزمن والمكان الفضائي الباحث عن شكل وصوت وصورة تؤلّف التشكيل المنتظر بكلّ خصوصيته ((أن يسردَ بعضَ غزواته))، هبوطاً نحو خاتمة القول التشكيلي الشعري السيرذاتي في القصيدة ((أقول لكم:/لا عاشقَ من بعدي))، حيث تأتي جملة القول الشعرية لتشكّل نافذة مهمة على جوهر المقولة الشعرية التي تنتهي الذات الشعرية الراوية إلى توكيدها وتمثيل رؤيتها، وهي أن العشق المتفرّد الأنوي ((لا عاشق بعدي)) هو عشق كلّي وشامل ومفتوح، لا يتوقف عند حدود الممارسة الواحدية، بل يحيل على التجربة التي شيدتها القصيدة من أولها إلى آخرها.

هوامش الفصل الأول

(1) رسائل الحب والحياة، خليل حاوي، دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1987: 5.

(2) رسائل الحب والحياة: 6.

(3) رسائل الحب والحياة: 7.

(4) رسائل الحب والحياة: 8.

(5) رسائل الحب والحياة: 9.

(6) رسائل الحب والحياة: 9.

(7) رسائل الحب والحياة: 9.

(8) رسائل الحب والحياة: 10.

(9) رسائل الحب والحياة: 10.

(10) رسائل الحب والحياة: 10 - 11.

(11) رسائل الحب والحياة: 11.

(12) رسائل الحب والحياة: 11.

(13) رسائل الحب والحياة: 12.

(14) رسائل الحب والحياة: 12.

(15) رسائل الحب والحياة: 12.

(16) رسائل الحب والحياة: 12 - 13.

(17) رسائل الحب والحياة: 13.

(18) رسائل الحب والحياة: 13 - 14.

(19) رسائل الحب والحياة: 14.

(20) رسائل الحب والحياة: 14.

(21) رسائل الحب والحياة: 15.

(22) رسائل الحب والحياة: 20.

(23) رسائل الحب والحياة: 21 - 22.

(24) رسائل الحب والحياة: 27 - 28.

(25) رسائل الحب والحياة: 34.

(26) رسائل الحب والحياة: 44.

(27) رسائل الحب والحياة: 48.

(28) رسائل الحب والحياة: 51.

(29) رسائل الحب والحياة: 56.

(30) رسائل الحب والحياة: 67.

(31) رسائل الحب والحياة: 68.

(32) رسائل الحب والحياة: 73.

(33) رسائل الحب والحياة: 108.

(34) رسائل الحب والحياة: 111.

(35) رسائل الحب والحياة: 112.

(36) رسائل الحب والحياة: 122.

(37) رسائل الحب والحياة: 127.

(38) رسائل الحب والحياة: 128.

(39) رسائل الحب والحياة: 130- 131.

(40) رسائل الحب والحياة: 135.

(41) رسائل الحب والحياة: 144.

(42) رسائل الحب والحياة: 152.

(43) رسائل الحب والحياة: تنتشر هذه الهوامش على حاشية صفحات الرسائل كلها تقريباً وبطريقة لافتة ومثيرة.

(44) ذاكرة للنسيان، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1990.

(45) ذاكرة للنسيان: 9 – 10.

(46) ذاكرة للنسيان: 26.

(47) ذاكرة للنسيان: 29.

(48) ذاكرة للنسيان: 37.

(49) ذاكرة للنسيان: 39.

(50) ذاكرة للنسيان:: 40 – 41.

(51) ذاكرة للنسيان: 105.

(52) ذاكرة للنسيان: 193.

(53) ذاكرة للنسيان: 45.

(54) ذاكرة للنسيان: 48 – 49.

(55) ذاكرة للنسيان: 79.

(56) ذاكرة للنسيان: 83.

(57) ذاكرة للنسيان: 110 – 111.

(58) ذاكرة للنسيان: 111 – 112.

(59) ذاكرة للنسيان: 162.

(60) ذاكرة للنسيان: 167.

(61) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2011: 231.

(62) من ذاكرة تلك الأيام – جوانب من سيرة أدبية، عبد الرحمن

مجيد الربيعي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، 2000.

(63) من ذاكرة تلك الأيام: 7، وقد صدر كتاب (أيّة حياة هي؟ سيرة البدايات) الذي يشير إليه الربيعي هنا عن دار الآداب، بيروت، ط1، 2005.

(64) من ذاكرة تلك الأيام: 7.

(65) من ذاكرة تلك الأيام: 7.

(66) من ذاكرة تلك الأيام: 7.

(67) من ذاكرة تلك الأيام: 8.

(68) من ذاكرة تلك الأيام: 8.

(69) من ذاكرة تلك الأيام: 8.

(70) من ذاكرة تلك الأيام: 8.

(71) من ذاكرة تلك الأيام: 8.

(72) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2011: 217.

(73) الأعمال الشعرية، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007:

(74) القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، إربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010: 175، وينظر السيرة الذاتية الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، عبد الله إبراهيم، مجلة نزوى، عُمان، العدد 14، 1998: 17.

(75) الأعمال الشعرية الكاملة 1978 - 2008، محمد مردان، منشورات دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009: 457 - 559، وهي قصيدة سيرذاتية طويلة استغرقت أكثر من 100 صفحة، سعى

فيها الشاعر إلى تمثيل سيرته الذاتية تمثيلاً شعرياً، والمقاطع المنتخبة من القصيدة لهذه القراءة أُخذت من صفحات مختلفة بين 457 - 559.

(76) كلّ المعلومات عن الأماكن والطقوس والحوداث والأرقام والحالات والقصص الواردة في القصيدة وتمّ الإشارة إلى معانيها ودلالاتها في قراءتنا، مأخوذة من مقابلات مستمرة مع الشاعر محمد مردان في أوقات مختلفة، باستثناء تلك التي أحلنا على مراجعها فيما يلحق هذا الهامش من هوامش.

(77) ينظر لزيادة المعلومات حول القوريات كتاب: قوريات كركوك وأغانيه، عطا ترزي باشي، مطبعة الأمة، بغداد، 1973.

(78) ينظر للاستزادة حول تفاصيل هذا الطقس وحيثياته: الحياة الاجتماعية في كركوك، شاكر صابر ضابط، مطبعة الزمان، بغداد، 1962.

(79) ينظر: كركوك وهويتها العمرانية، د. صبحي ساعتجي، استانبول، 2006.

(80) ينظر: الأدب التركماني ومهرجان المربد، ملحق مجلة صوت الاتحاد، العدد 44 لمناسبة مهرجان المربد الثامن.

الفصل الثاني

- المكان السيرذاتي وسيرذاتية المكان
- شعرية التشكيل السيرذاتي
- سيرة الحياة في سيرة السرد
- السيرة الطائرة: إشكالية المعنى والتباس الحدود
- الخطاب الذاتي المقنّع: إشكالية التجنيس
- سيرذاتية التجربة: من التعبير إلى التشكيل

المكان السيرذاتي وسيرذاتية المكان

يؤدي المكان دوراً بالغ الأهمية في تشكيل السيرة الذاتية بوصفها فناً سردياً ينهض على استيلاد مكان معيّن ومحدّد له مرجعية واقعية معروفة، لكنه في الوقت نفسه ينفتح على مجال تخييلي مقيّد تتأنسن فيه الكثير من صفاته وخصائصه وأجوائه، وتأخذ بعداً بشرياً إنسانياً بمعية الشخصية/الشخصيات التي تتحرّى - عبره ومن خلاله وبوساطته - الكشف عن تشكيل سيرتها على نحو أو آخر.

تتنوّع نماذج التعبير السيرذاتي وتتعدّد بتنوّع المنهج الكتابي الذي تشتغل عليه الكتابة السيرذاتية وتعدّدها، لكنّها في كلّ أنواعها التعبيرية تقوم على فعالية استرجاع تجربة الكاتب في منحى محدد ومعيّن ومقصود ومنتخب من مناحي حياتها، واختيار أنموذج أسلوبي خاص للتعبير عن حيوية هذه التجربة وحساسيتها وفضائها، والزوايا الحيوية الفاعلة والمؤسِّسة التي يستهدف الكاتب التركيز عليها وتكبير صورتها وإظهار بهائها التشكيلي، لتمثيل تجربته ومواقفه وحالاته ورؤاه وتصوراته في الزمان والمكان والحدث والطبيعة.

إلا أن المكان يحظى بأهمية استثنائية ونوعية شديدة الخصوصية والحضور في التجربة النقدية والثقافية والفكرية الحديثة، التي راحت تحاكي المكان، وتفحص تشكيله، وتفكك طبقاته، وتغور في جوفه وتُبرز

طيّاته، وتبحث في عمقه التاريخي والحضاري، على النحو الذي يجعل منه نصّاً قابلاً للقراءة والتحليل والتأويل والكشف.

الناقد ياسين النصير عكسَ احتفاءً نوعياً خاصاً بعنصر المكان في قراءاته ودراساته وبحوثه وكشوفاته، إذ انشغل بموضوعة المكان الأدبي والثقافي والفكري والفلسفي انشغالاً حيوياً مبكّراً، ولاسيما بعد ظهور كتاب «جماليات المكان» لباشلار الذي ترجمه غالب هلسا[1] حيث تطوّر العمل على التشكيل المكاني وجمالياته في الفنون الإبداعية، وهو من النقّاد العرب القلائل الذين ظلّوا يحفرون في هذا الحقل الحيوي المهم بهدف اكتشاف كنوزه وعمقه وثرائه وخصبه، وتجلّى ذلك في الكثير من كتبه وبحوثه.

كتابه الموسوم بـ «الرؤية بعين الطائر - قراءة بصرية للمكان الأردني»[2] هو آخر حلقة استكشافية سيرذاتية من حلقات التشكيل في كتابته المكانية، وهو كتاب نوعي يشتغل على حساسية التجربة، وفضاء الرؤية، وديناميّة الفكر، في إطار سيرذاتي حافل بالحيوية والإدراك واستيعاب المعنى المكاني وقيمته.

تتجلّى عتبة عنوان الكتاب «الرؤية بعين الطائر» تجلياً بصرياً عالي الحضور والهيمنة والتصوير والتشخيص، من خلال حساسية «الرؤية» التي تعكس مجالاً ذا سعة وشمول وتركيز للإحاطة بالمرئي وتكثيفه ووضعه تحت مطرقة البصر، ومن ثمّ استكشاف طاقاته وإمكاناته وكنز المعنى الدفين في أعماقه، وتاريخه، وجغرافيته، وذاكرته، وحلمه، وإيحاءاته، ورؤاه، وطبيعة لغته الكامنة في صمته، وصولاً إلى تشكيله.

تكتسب هذه «الرؤية» قوّة اشتغالها ونفاذها في المكان هنا من خلال الاستعانة بآلية «عين الطائر»، التي تتميّز بالتسلّط البصري من الأعلى إلى الأسفل بشكل سهمي مخترق، والتركيز على بؤر معينة دالّة في مساحة المكان، وحضور فكرة الالتقاط التصويري للوحدات المكانية المنتخبة،

وتحريك منطق المكان وخطابه الأرضي للانفتاح على السماوي، والتفاعل مع قوّة سقوط النظرة البصرية عليه لتفكيكه وفحصه ومعاينة تحولاته ومراحل تشكيله، واللعب معها بين الرفض والقبول، المنع والاستجابة، والحجب والإظهار، التقنّع والوضوح، الانكماش والبسط، الإخفاء والتجلّي، القطع والمنح.

تتجسّد فكرة عتبة العنونة في متن الكتاب على شكل احتواء وتمثّل وإحاطة ورعاية للطبيعة، التي تتحرّك في النص بوصفها أكبر منتج نوعي للمكان داخل تموّجات الفعل الحضاري وخارجه، فتتبدّى الرؤية عند ياسين النصير عبر هذه الصورة من معرفة أن ((ليس للعالم إلا حدبة وثقب، ارتفاع، وانخفاض، من نصوص المرتفعات: القلاع والنجوم والشواهد، والأشجار والجبال. إلخ، ومن نصوص الانخفاض:التاريخ، والزمن القديم، والمدوّنة، والقبور، والكهوف، والوديان، والأسرار، والذات العليا، والآبار، وأعماق البحار، وأشجار الماء، فالعالم حدبة وثقب، فلا يرى إلا بعين طائر، فالطائر وحده يمتلك ناصية الرؤية للأعالي والأعماق، لما هو قلعة، ولما هو واد، تراه وهو يصوّب نظره نحو سفح جبل وهو طائر، أو قلعة وهو يدور حولها، يصعد جفنه ويوسع حدقتيه، ويستطيل باتجاه الأعالي، حيث لا مدرك له إلا ذاته وقد جاورت التحدّي، أما إذا صوب نظره إلى الأعماق، تراه يوسع حدقتيه، ويركز بصره على بقعة أو فريسة، وينزل مطبق الجناحين، ملتفّ العضلات، وكأنه لا يرى من العالم إلا أسفله، ومن الإنسان إلا تاريخه القديم..))[3]

إنّ عين الطائر هنا هي كاميرا بعدسات متنوعة وشاملة وضامّة ومستوعبة واختراقية، وتنطوي فوق ذلك على عقل موجّه يدير حركات هذه العدسات إدارة مركزية ذات مقصدية عالية، تتفق وطبيعة الفلسفة التي تحرّك فاعل الرؤية نحو موضوعه.

« شك في ان الوعي الإرادي الحرّ تتمتّع به عين الطائر وهي تجول الآفاق وتستطلع الحدود وتَعد بالتشكيل، فإنها تخترق وتغوص وتحفر وتستجلي وتقرأ وتحلل وتؤوّل وتدور حول مرئياتها، من أجل أن ترصد الحراك الداخلي العميق والظاهري اللافت للمكان، وتحقق نيّاتها في خضخضة المكان والقبض على تموّجاته ورؤاه ولغته الخاصّة من أجل الوصول الجميل إلى محطّة تشكيله.

ولياسين النصير خبرة واسعة وعميقة، وفلسفة لها رصيد كتابي وبحثي في النصوص والظواهر والكيانات والطبيعة، تؤهّله لقيادة دفّة المسيرة المكانية بعين الطائر للكشف والاكتشاف وتحقيق الوجود وتأليف الخطاب وتشكيل الرؤية.

لذا فهو يدرك قوّة عينيه المدرّبتين جيداً ليخاطب متلقيه قائلاً: ((سأقرأ لك ما أراه بعينين تدرّبتا على الصعود حيث الأعالي، وعلى النزول حيث القنص والتربّص))[4]، مؤكّداً كثافة تجربته وعمقها وحيويتها وضرورتها واستعدادها وفعاليتها وكفاءة عمل أدواتها، إذ تشتغل في الاتجاهات كلّها والمستويات كلّها والأنساق كلّها، وعلى نحو يكشف عن رؤية منهجية عالية القصدية غير محايدة ولا عفوية.

وربما تتضح مسيرة هذه الرؤية المنهجية المتغلغلة في روح المكان وفلسفته عند عيني الطائر المغامر، في ما يصف من درامية حراك بصري ورؤيوي يتوغل في أعماق الأشياء ومساماتها وطيّاتها وتشكيلاتها الطبيعية والحضارية، عبر لغة خصبة يتجمّع على محور خطابها، وفضاء تشكيلها، وبؤرة إيقاعها الخصوم والأحباب معاً، في لوحة سردية سيرذاتية تشكيلية يقول فيها الراوي السيرذاتي المكاني: ((صوّب الطائر عينيه، فأطلّ على زمن محفور في الأرض، زمن منخفض، وقد دوّنت فيه آثار أقدام مسافرين... تهبط عيناه إلى العالم السفلي فتقرأ: خيط من سياج أخضر حمل بين

أوراقه علامات الأيدي الزارعة، وخيط من سياج مائي، كان مغنّي القرية ينتظر فيه حبيبته ليسمعها غناءه الشجيّ، وخيط من صخر أحمر، حمل تواريخ القدامى أحرازاً معلّقة بأعناق النوق، تنبئ في لحظات التألق عن تاريخ تشكيل المدن والناس، وثمة بقعة زرقاء، كقطعة من سماء المدن وقد حطّت فوق رابية تطلّ على الوادي كشاهد أبديّ على ما يجري. كانت عينا الطائر قرآن، المدوّن الأرضي وتسجلان على حجر أحمر قديم ما يمكنه أن يبقى شاهداً، ثم نزل الطائر ليقلب بعض الحصى الملوّنة بعينيه، وبدأ يردد ما دوّن على إحدى الأشجار))[5]

الآلة البصرية التي تستخدمها العينان آلة حادة ومشحوذة جيداً ومدرّبة على تحديد المرئي المقصود في بقعة ضوء التصوير، ثم تسليط عدسة/عدسات الكاميرا عليه لتصويره بأدق جزئياته ومكوّناته وتفاصيله، تصويراً عمودياً وأفقياً، لا يقف عند حدود الظاهر بل يسعى إلى استطلاع واستجلاء واستكناه طبقات الباطن وجيوبه الغامضة أيضاً، من أجل تحقيق فعالية تصوير ضاغطة ترهن المصوّرات وتخضعها لقرءاتها.

ما يلبث الكاتب أن يؤسس لرؤيته المنهجية في الكتابة المكانية التي تجسّدت على هذا النحو في كتابه ((الرؤيا بعين الطائر))، ليوجّه النظر إلى المسوّغات والمبررات والقضايا التي أسهمت في تقديم المساعدة لإنجاز هذه الكتابة، ليعبر الكتاب من هذه النقطة بالذات إلى الفضاء السيرذاتي الذي حفلت به مكانية الكتاب وتشكيليته، فهو يقدّم لهذا التصور بمهاد سيرذاتي يقول فيه: ((مذ أن حللت في عمان مع نهاية عام 1991 وبداية 1992 وحتى اليوم تلازمني الكتابة عن عمان وأمكنتها وزواياها، ونشرت عشرات المقالات عن الأمكنة التي فتحت بالكتابة عنها باباً في الثقافة الأردنية لم يكن أحد يوماً يطرقه، الا وهي الكتابة عن عمّان.. المشروع الذي حملته معي من العراق منذ عشرين عاماً، أكتبُ فأمكنة عمان وجرش والكرك

والصحراء وسقف السيل والساحة الهاشمية ووادي الموجب والقلاع ومداخل البيوت والأمكنة الاعتباطية وكل الحواف الصغيرة والكبيرة، تمتلك لغة غير مكتشفة، مادة غنية الصورة وحركية بالرغم من سكونها، فهي تعبر اليومي إلى الاستثنائي، وحياة ضمنها الصخر فاحتفظ بهوية بلد يتسع يومياً بلغة التجارة والصناعة والعمران وطرد المخاوف، أكتبْ ومعك كل ما تريده: صحبة وأوراق ومجموعات فلسطينية وأردنية مثقفة تسدّ حاجاتك وعوزك، أكتبْ وأمامك من يستمع ويقرأ ويساعد على النشر ويتفهّم ضنك العراقيين الهاربين))[6].

إذ يخاطب ذاته الكاتبة ويحضّها على التوغل في أعماق هذه الرؤية لاكتشاف تشكيلات الذات والمكان والأشياء والرؤى، من خلال قراءة ميدانية متشبّثة تسير فيها القدم على الأرض، وتلامس فيها الأصابع الأشياء المرئية ذات البعد المكاني المميّز - وحتى المهمل -، وتدمغ فيها عين الطائر المرئيات بتوقيعها، وتتحسس الروح معالم الظلال والخفاء والغموض والسحر الدفين الذي لا تطأه قدم، ولا يلامسه إصبع، ولا تدمغه عين صقرية طائره، لتتجمّع كلّ هذه المكوّنات بين يدي هذا التشكيل السيرذاتي الكتابي.

بما أن العنوان الثاني/الثانوي ((قراءة بصرية للمكان الأردني)) بعد العنوان الرئيس ((الرؤية بعين الطائر)) يحيل على المكان المعيش بصفة خاصة، فإن حساسية التشكيل السير ذاتي تنبثق بين أونة وأخرى لتحكي مأساة الكاتب وعنف تجربته، وهو يغادر بلده مهاجراً بحثاً عن مساحة للحرية والحياة والجمال والكتابة.

وفي ظلّ خيارات قليلة وضئيلة ومحدودة وضيّقة جداً يختار اللجوء إلى الأردن، البلد الأقرب إلى العراق في التصوّر الأول لتفعيل حساسية القرب، وثمة أسباب أخرى كثيرة لم تعد الآن خافية على أحد، جمعت جالية

عراقيـة أكـبر مـن أن يتحمّلـها بلـد صـغير كـالأردن، وعلـى الـرغم مـن كـلّ الإشكاليات التي رافقت هذه الهجـرة ووجـود هـذه الجاليـة العراقيـة الكبيرة، إلا أن الأردن اتسع لهم وغطّى هجرتهم واحتوى غربتهم على نحو ما .

وما تجربة ياسين النصير سوى واحدة من هـذه التجـارب الإشـكالية الـتي انطـوت دائمـاً علـى ثنائيـات جارحـة، حـضور وغيـاب، مـرارة وحـلاوة، تطلّع وحرمـان، قـوّة وضـعف، رحابـة وقـسوة، أصـدقاء وأعـداء، ظلمـة ونـور، صـحبة وغربـة، دمـوع فـرح ودمـوع حـزن، جـوع وشـبع، ظمـأ وارتـواء، ثبـات وقلق، حاجة واكتفاء.

كـلّ ذلـك جـرى بأقـصى درجـات التقـتير والزهـد والبـساطة وتلقـي المرض المتربّص في كل زاوية وعتبة ورصيف، علـى النحـو الـذي تتكشّف فيـه سيرة الهجـرة والغربة والشتات عن تجربة عالية الشدّة والقسوة والاضطهاد والشراسة، قد لا يتحملها قلـب مـريض مقهـور بالجلطـات، ينتهي أخيراً إلى تحريـك عـين الطـائر صـوب الغـرب، فتتـسع هولنـدا البعيـدة الغريبـة لتعـتني بقلـب مطـرود مـن الأمكنـة القريبـة الـتي سـعى إلى ترويـضها ومقاربتـها وقراءتها واستيحاء جمالها الكامن، إذ يستعيد فيها إنسانيته وما تبقّى من جماله الآفل، وتصبح له وطناً يحنّ إليه حين يفارقه أكثر من حنينه إلى بلده الأصلي.

إنّ التشكيل السيرذاتي في هذا الكتاب حفل بأسلوبية كتابة تجمع بين السـرد السيرذاتي ذي المرجعية الواقعية، والسـرد التخييلـي الـذي يـذهب فيـه السارد الـسيرذاتي نحـو فـضاء الحلـم ليعبّ من هوائـه مـا يفتقـده في فـضاء الواقع، وحضر ياسين النصير الناقد في نصّ إبداعي حضوراً شفافاً تمكّن من ضبط الحراك السردي التشكيلي بطريقـة منهجيـة عاليـة المستوى، من دون أن يخل ذلك بالسيولة السردية التي يحتاجها النص.

شعرية التشكيل السيرذاتي

تجنح الكتابة السيرذاتية سردياً إلى إضعاف عنصر التخييل الشعري في المكتوب، وذلك لأنها تحتاج إلى طاقة إقناع كبيرة تسهم في التعبير عن الواقع السيرذاتي المراد تسجيله في السرد السيرذاتي، إلاّ أن الشعراء حين يشكّلون سيرهم الذاتية لا يستطيعون تفادي ضغط الأسلوب الكتابي الشعري على سردهم السيرذاتي، مهما سعوا إلى التقليل من حضور المنطق الشعري في المنطق السيرذاتي السردي، وهو بطبيعة الحال سلاح ذو حدّين، قد ينجح الشاعر الذي يدوّن سيرته الذاتية في تشكيل شعري نحو بناء نصّ سيرذاتي ثري وخصب ومدهش، وقد يذهب به الشعر بعيداً فيطيح بالسرد السيرذاتي لحساب الشعر المهيمن.

في الكتاب السيرذاتي الموسوم بـ ((كتاب الطواف – سيرة مزدوجة –))(7) يسعى الشاعر محمد علي شمس الدين إلى ضخّ مساحة شعرية كثيفة في سرده السيرذاتي، على النحو الذي تتشكّل فيه الكتابة السيرذاتية تشكّلاً مشبعاً بالروح والمزاج الشعريين، وتتدخّل القصيدة شكلاً وفضاءً وحساسيّة في مناطق واسعة من طبقات الكتاب وظلاله وهواجسه وحلمه، ابتداءً من عتبة العنوان وانتهاءً بالمقولة ذات الطبيعة الشعرية التي انتهى إليها التشكيل السيرذاتي، على النحو الذي يلوّح كثيراً بأن الكاتب هو شاعر لا سبيل إلى تفادي شعريته المتجسّدة في كلّ زاوية من زوايا احتفاله بالحياة والمكان والذاكرة.

لعلّ عتبة عنوان الكتاب ((كتاب الطواف – سيرة مزدوجة –)) تطرح جملة من الأسئلة المتعلّقة بالتشكيل السيميائي لدوال العنونة، فدال (كتاب) ينتمي إلى إرث دلالي ذي طابع ديني ونحوي، فالقرآن الكريم هو ((الكتاب))، وكتاب سيبويه سمّي (الكتاب) حيث وصفه بعض الدارسين (قرآن النحو)، وعلى هذا فإن التسمية بـ (كتاب) يحيل فوراً على المرجعيتين التسمويتين الدينية والنحوية في تلقّي الأهمية والحضور والتداول، أما دال (الطواف) فإنه يحيل على مرجعية دينية في الطواف حول الكعبة، وربما على طوافات أخرى ذات طبيعة أسطورية ورمزية وشعرية تلتئم كلّها في سياق علامي وفكري مشترك.

العنونة الثانوية (سيرة مزدوجة) تعترف بأجناسية المكتوب في الكتاب بوصفه يندرج في مساق التشكيل السيري، وتذهب (مزدوجة) نحو الانفتاح على أكثر من ثنائية ازدواجية، الشعر والنثر، الذاتي والموضوعي، الأنا والآخر، الداخل والخارج، الذاكرة والحلم، المكان والقصيدة، وغيرها مما يمكن اقتراحه داخل هذا الفضاء المحتمل.

يبدأ الباب الأول الموسوم بـ ((الطواف حول المنزل)) بالتركيز ومنذ عتبة العنوان على حساسية المكان السيرذاتي، والعودة إلى فضاء الطفولة في (الحياة والشعر)، وهو طواف تقليدي في قياس العمل على مركزية التشكيل السيرذاتي على نحو عام، إذ إنّ عنصر المكان يعدّ أبرز عناصر هذا التشكيل وأكثرها أهمية في أيّة مدوّنة سيرذاتية، ينفتح فيها المكان على الذاكرة والطفولة والحياة التي تمثّل الركيزة الأساس والجوهرية في مقاربة السيرة.

يتضمّخ الطواف حول المكان الأوّل برهافة الإيقاع وشعريته وحساسيته وتدفّقه المشفوعة بحيوية العودة إلى روح الطفولة الغائبة:

هنـاك صـخرة العـروس في المـدخل وكأنهـا الحـارس الحجريّ الأدبيّ للبيوت. مازالت الأزقّة كما عهدتها نصف معتمـة نـصف مـضاءة. الأزقـة مثلـي، والبيـوت الطينيـة كذلك. ما زال وقع المطر على أغصان الروح كما كان. وأين الطفولـة أيـن تجلـس الطفولـة الآن؟ سـلّموا لي عليهـا وابكوا بكاءً طويلاً. قفوا أمام المآذن وابكوا بطـول قامتها. واجلـسوا القرفـصاء علـى.. حيـث.. كـان.. المتنبي صديقي وأعطـاني المعـري وحـشته.. وسـلّمني «بـدر» دموعـه النـادرة، وجرّني من ساعدي وقال اقتربْ.. ومدّ يـده وشقّ صدري. وها أنا الآن جالس على الحدّ. أرجوكم. أوقفوا الرياح. [8]

الأمـاكن تتعـدد بروحهـا وطبيعتـها ومثاليتـها في الـذاكرة ((صـخرة العروس/الحارس الحجري/ الأزقة/البيوت الطينية))، وهـي تلتقي بالطفولـة الضائعة المثيرة لأسئلة الـراهن ((وأيـن الطفولـة أيـن تجلس الطفولـة الآن؟))، وتنتشر على آفاق الفضاء كلّه لتطوي الزمن الاستعادي تحـت عباءتها وهـي تـستجلب الـذاكرة العاطفيـة بثقلها وزخمهـا وحيويتـها، مازجاً إياه بـالأفق الثقـافي المكثّـف الـذي يـوازي هـذه الاسـتعادات المكانيـة ويـضاعف مـن قـوة حـضورها في الـنص ((كـان.. المتـنبي صـديقي وأعطـاني المعـري وحـشته.. وسلّمني «بدر» دموعه النادرة))، ولعلّ الجمع بين هؤلاء الـشعراء الثلاثـة علـى هـذا النحـو المكتظّ بالعاطفـة والانفعـال التـذكّري، يـضخّم صـورة المكـان في نموذجه السيرذاتي ويعمّق فيه روح التشكّل والتشكيل.

إنّ علاقة المكان باستعادة الشعراء من مضانّهم التاريخيـة والجماليـة له علاقـة في حساسية التـشكيل الـسيرذاتي مـع جوهـر المكـان الـسيرذاتي في حضوره العنواني اللافت، إذ يتمخّض عن مكان ثقافي يدعى المكتبة:

لي مكتبة ربّيتها من صفر سني كتاباً كتاباً وورقة ورقة. هي الآن بعيدة جداً عني. غامضة وأنا مشتاق إليها كشوقي إلى أهلي البعيدين عني.. مشتاق أشمّ غبار زواياها.. مشتاق لعطن الكتب والأوراق فيها.. للحشرات الصغيرة اللاصقة بين صفحة وصفحة.. مشتاق للخط الأول على الصفحة الأولى، لبعض الأوراق المنسية بين الصفحات، لكتاب «الأغاني».. للجلد الأسود المهترىء لكتاب «البخلاء».. الجلد الأسود المهترىء نفسه لا أيّ جلد آخر نظيف ولمّاع، حتى ولو ذهباً.... [9]

إنها تأخذ بعداً عميقاً في الأرجاء كلّها، من مساحة العاطفة، إلى مساحة الثقافة، إلى مساحة الطفولة، إلى مساحة الرؤية المبكّرة وتلمّس الأشياء تلمّساً شعرياً، إلى التفاصيل التي تتدخّل في أعماق الصورة السيرذاتية لتكشف عن حيويتها وتدفقها، إنّ الولوج في جزئيات التشكيل المكاني من شأنه أن يؤثث رغبة الراوي السيرذاتي في استرجاع لون المكان وطعمه ورائحته، وهو ما يتبدّى واضحاً من تسليط كاميرا الذاكرة بقوّة على مساحة المكان ((المكتبة)) وتصوير كل زواياه بحساسية ذاتية بالغة التمركز والإدهاش.

غير أنّ هذه العودة إلى الماضي الجميل (أو الذي يبدو جميلاً الآن) ما تلبث أن تمتزج باستحضار زمن آخر، بقفزة سيرذاتية نحو مكان آخر مفعم برائحة الموت، مكان آخر يكاد يوازي عاطفياً وثقافياً مكان الطفولة المفعم برائحة الحياة، وكأن المعادلة المكانية في تشكيلها السيرذاتي هنا لا تستقيم إلا بهذه المقابلة القاسية:

بدأت الآن أعي سبباً من أسباب جرأتي العجيبة، التي ما كنت أملكها أو أعهدها في نفسي من قبل... يوم مشيت بهدوء ولا مبالاة، على مرأى ومرمى من القناص في حيّ «رأس النبع» المشتعل الذي كنت أسكن فيه في حرب الأيام الأخيرة.. مشيت ولم أحسب حساب الحريص على الحياة. كان سيل من القذائف ينهمر حول منزلي الواهي، وكنت في داخله مع زوجتي وأطفالي.. وكان القنص في الشارع بالمرصاد لكلّ ظلّ أو عابر.. وقمت بهدوء... حلقت ذقني وغسلت وجهي، وضعت الكولونيا، ثم لبست ثياباً جديدة كنت قد اشتريتها لأنني أحب ألوانها، وطلبت من عائلتي أن تمشي ورائي هكذا بين مطر الرصاص وغدر القذائف. وحين تناقضت آراء «العائلة»، حسمت الأمر بأن مشيت وحدي، فتبعتني العائلة. مشيت هكذا، ولم ألتفت يمنة أو يسرة أو إلى الوراء. بثبات ولم أرجف ولم أحسّ بالخوف. بثبات كأننا ذاهبون إلى نزهة، أو إلى حفلة أو زيارة أصدقاء... هكذا كأننا نعيش على هذه الأرض مثل باقي الناس... هكذا كأننا بشر عاديون يخرجون من منازلهم ويذهبون إلى السيارة.. هكذا كأيّة عائلة تمشي في شارع... تصوروا... هكذا.... يا الله....

....

....

الآن بدأت أعي سبباً آخر من أسباب جرأتي العجيبة، حين تبيّن لي أنني فجأة كنت قد فقدت الرغبات: لا أحب لا أكره. لا أجوع لا أشبع. لا أعطش لا ارتوي. لا أنام لا

استيقظ. لا اسير لا اقف. لا اسرّ لا احزن. لا اندم لا ابتهج......

قد اكون سعيداً يا الله. قد اكون سعيداً. ولكنْ، يا اصدقائي: احذروا هذه الحالة. (15)

الذات السيرذاتية تتعالى نبرتها، ويتضاعف إيقاعها، ويتكاثر حزنها الشعري في قلب المكان وعلى ضفافه وتخومه واحتمالاته، إذ يخضع المكان كلياً لجرأة الراوي وهو يقتحم الموت في مكانه ومساحته وعنفه، في الوقت الذي تتخلّص فيه هذه الذات الباسلة المقدامة من عبء الخوف والحساب والانتماء الجاف إلى حياة قهرية تتساوى فيها الأشياء، الذات السيرذاتية في تشكّلها المكاني هنا هي ذات أخرى غير الذات المرتهنة بمنطقة الراوي التقليدية، هي ذات شعرية مغامرة تصنع أفقاً جديداً غير مسبوق لها ((وقمت بهدوء... حلقت ذقني وغسلت وجهي، وضعت الكولونيا، ثم لبست ثياباً جديدة كنت قد اشتريتها لأنني أحب ألوانها، وطلبت من عائلتي أن تمشي ورائي هكذا بين مطر الرصاص وغدر القذائف. وحين تناقضت آراء «العائلة»، حسمت الأمر بأن مشيت وحدي، فتبعتني العائلة))، إذ إنّ المشهد هنا يشبه مشهداً روائياً الشخصيات فيه من ورق وخيال وتصوّر وكتابة.

إنّ الشاعر في الذات السيرذاتية الراوية هنا هو الغالب، وهو المسيّر، وهو المغامر، وهو الفاعل التشكيلي المؤلّف للمشهد شبه الأسطوري، الشاعر هنا لا يؤسطر حيواته الشعرية على الورق حسب بل يؤسطر ذاته الإنسانية الواقعية تعبيراً عن الثورة والتمرّد على المكان والزمن والحدث والأشياء وأخيراً على الموت.

لاشكّ في أنّ حجم التحدّي لا يمكن قياسه بأية وسيلة قياس معروفة غير وسيلة القياس الشعرية التي تنطوي على أكبر قدر ممكن من الجنون، غير

انّ اعتراف الرواية بأحد أسباب هذا التحدّي يمكن أن يفسّر على نحو ما قيمة هذا السلوك ((الآن بدأت أعي سبباً آخر من أسباب جراتي العجيبة، حين تبيّن لي أنني فجأة كنت قد فقدت الرغبات: لا أحب لا أكره. لا أجوع لا أشبع. لا أعطش لا أرتوي. لا أنام لا أستيقظ. لا أسير لا أقف. لا أسرّ لا أحزن. لا أندم لا أبتهج......))، وهذه القضية ذات منطق تعبيري يشير إلى أنّ الراوي فقد الرصيد الإنساني العاطفي الذي يجعل منه قادراً على ممارسة الحياة بعفوية وسهولة، فذاته على هذا النحو مفرّغة تماماً من الحياة، ووجودها لا معنى كبير له لأنه يفتقر إلى القيام بالوظائف التقليدية السياقية التي يقوم بها كل كائن حيّ يتوافر على الحدّ الأدنى من المشاعر والعواطف، التي تجعله قابلاً للعيش والمرور في فضاء الزمان والمكان بأقل ما يمكن من المعنى، على النحو الذي تتشكّل فيه الذات السيرذاتية الراوية تشكلاً آخر قد لا يمتّ بصلة إلى التشكيل الأصل، غير أن الجزء الشاعر فيها يظلّ حيّاً لأنه جزء يتفوّق على العناصر، ويشتغل لحسابه مهما انفصل عن الأجزاء الأخرى المكوّنة وافترق عنها وغادرته أو غادرها.

كتاب الطواف في نموذج تشكيله السيرذاتي كتاب مشتّت ومتموّج ومتعدد ومتشظّ لا يستوي على حال أجناسي معيّن، ولا يخضع لرؤية كتابية محدّدة، إذ أعطى الكاتب/الراوي/الشخصية لنفسه كلّ الحريّة في الكتابة والتنقّل والاستعادة والاستشراف والحلم والذكرى، داخل عجينة نصيّة مشحونة بالبؤر وممتدة بلا حدود نحو الأقاصي.

بعنوان مكتظّ بسحر الطفولة هو ((حيوان المخدّة)) يعود الراوي السيرذاتي ليستجلب شخصية الطفل ((محمد))، وقد سلّط عليه كاميرا ذات عدسات عنيفة في تصويرها، تصوّر الذكرى والحلم معاً، الظاهر والباطن معاً، وكأن الراوي ليس هو المروي عنه، على الرغم من حساسية التطابق التي لا يمكن للقراءة التفكير بتجاوزها بينهما، حيث يبدأ النص بـ «محمد»

الصغير الشاعر وينتهي بـ «محمد» الشيخ الشاعر، في لقطات سيرذاتية ذات تقانة سينمائية تتألف من سبع لقطات متراكبة بذكاء شعري أكثر منه سردياً، بالرغم من حضور الطابع الدرامي الذي يؤلّف بين تداخل اللقطات وتماثلها وجدلها:

(1)

كان «محمّد»، وهو مستلقٍ في سراديبه يفاجأ احياناً ببعض الأسئلة، كما يفاجأ لص الداخل بشخص ما يراقبه. كانت له خططه وأساليبه، مثل «دويبة» في داخل الأرض. يحفر هنا نفقاً في الحديقة، ويكوّم هناك بعض التراب يحتفي خلفه، او يدسّ فيه انفه وعينيه، ويخزن هنالك حفنة قمح لأيام شتاء قادم. يرسم «محمّد» طرقاً متعددة لنجاة بعيدة، وأخرى مموّهة لتضليل طويل، وينتظر اعداء لن يجيئوا أبداً. وبينما هو يصغي في أعماق روحه وأرضه إلى «دعس» خيول غامضة في الهواء، يفاجئه شخص ما بنظارتين سوداوين ووجه مقنّع، يقف امامه ويسأله:

- هل تسمح وتشعل لي السيجارة؟

- السيجارة؟

- نعم السيجارة.

- آسف سيدي. آسف..

ليس لديّ نار

(2)

كان «محمّد» في ما مضى، يرسم خططاً ويموّهها. أول ما فعله انه جمع اربعين عازفاً في غرفة مغلقة. قاد

«أوركسترا» إلى الجحيم. دبّر لحناً ما، وجلس يستمع.. ولكنه حين عجز تماماً عن ذلك لطول مسافة ما بين الكفّ والأذنين (ربما هي اللانهاية..) استيقظ من نومه المتعب، وكان في حنجرتيه وأذنيه، يرسب وقر الموت.

(3)

قال «محمّد» أمشي مع الماشين إلى الحرب. أخذ قلماً وممحاة وبدأ يرسم أعداءه:

رسم الصدر ومحا القلب

رسم الوجه ومحا العينين

رسم الكفّ ومحا الأصابع

رسم الجسد ومحا الدم

رسم أشكالاً لا حصر لها.. وحين أطلق عليها النار، كان كمن يطعن عنقه الشخصي بخنجر. كان كمن يقتل صورته في المرآة.

(4)

... وفقد «محمّد» المنازل والشوارع... فقد مدناً وقرى عديدة، ولم يكسب غابة واحدة.

(5)

أرّخ مثلاً في مذكراته هذه الحوادث:

- في الوسادة خرير دمٍ لا ينقطع.

- لماذا أحفر وحدي قبور هؤلاء الأصدقاء جميعاً ولا ينام فيها أحد سواي في آخر الليل؟

- فقدت ساعتي.

(6)

مشى «محمّد» إلى الذي لا يمكن الوصول إليه.

(7)

بقيت له سلوى وحيدة: إنه يستطيع في أيّة لحظة من
شيخوخته الراهنة، أن يركب حيوان المخدّة، ويعود
طفلاً.[11]

اللقطات السبع تختزل في محيطها وداخل بؤرتها حياة كاملة، تبدأ اللقطة الأولى بإطلاق شعرية الأسئلة التي لا أجوبة حاضرة لها، بكلّ ما تتمتّع به من قوّة هيمنة على الروح والجسد والأشياء، واستشعار مبكّر لسطوة المكان وسلطته ووعوده، وثمة تأمل وخيال ضارب في أصقاع الآتي يحيط بالطفل من كل حدب وصوب.

يتشكّل حلما النوم واليقظة معاً في سياق تشكيلي سيرذاتي مشترك واحد، كي يستلهما فضاء الموسيقى في رغبة مبكّرة لإشباع نفس توّاقة للإيقاع، ترسم هذه الصورة وهو تحيل على الشعر بموسيقاه حين يصبح الشاعر قائد أوركسترا كلامية.

ما يلبث أن يظهر الرسم بوصفه آلة تشكيل لا غنى عنها للطفل والشاعر والمغني، كي تعبّر في اللقطة الثالثة عن حلّ آخر للخروج من مأزق الضياع والبحث عن هوية ما، ومكان يصلح أن يكون ملاذاً من غرابة الإحساس وفداحة الشعور.

اللقطة الرابعة هي لقطة الاعتراف بالخسارات التي لا تتوقف، خسارات في كل مكان وزمان، خسارات بلا بقايا تذكر، بلا حصاد، يمكن لها أن تختصر تجربة العمر في تشكيل سيرذاتي شعري يقوم على الإلماح

والإشارة والحركة الطيفية التي تتراءى من خلل الكلمات، حين يتعالى الشعر ليصبح سيد الكتابات وملكها المتوّج.

تحتفل اللقطة الخامسة بشبكة من الشذرات والكِسَر السيرذاتية الماثلة في الضمير والمرآة وصدى الزمن، لقطات صغيرة تتعامد وتتراكب وتتناسق فيما بينها داخل حاضنة اللقطة الأم، وهي ترسم أكثر مما تروي، وتدافع أكثر مما تهاجم.

في اللقطة السادسة يذهب الراوي السيرذاتي - وهو منشغل بإقامة تشكيله السيرذاتي على هذا النحو - إلى خرق الزمن، واجتياح المجهول، وتجاوز عقدة الأمكنة المستحيلة، للإيحاء بأن الشعر هو الوحيد الذي يمنح شاعره عصا سحرية تباغت الأشياء وتوقع بها بسهولة، فلا مكان لا يمكن الوصول إليه وهذه العصا طوع يمينك.

تنتهي اللقطة السابعة إلى إقفال سلّم اللقطات بالعودة إلى ((حيوان المخدّة)) عنوان التشكيل السيرذاتي الطفولي، إذ إنّ ركوبه الأثير الحاضر أبداً في الوجدان والرؤية والرؤيا يظلّ ماثلاً في الفضاء، وقابلاً للاستعادة الجميلة إذ هي ثريا معلّقة في سماء الذاكرة لا يمكن أن تتعرّض للخسوف أو الكسوف مهما جارت الطبيعة.

التشكيل السيرذاتي في هذا الكتاب تشكيل هجيني يختلط فيه الزمن بالمكان بالشخصية على نحو بالغ التكثيف والازدهار والصيرورة، فالشخصية تتجلّى بمنطق تأليفي كتابي يتداخل فيه الشعري بالسيرذاتي على نحو مخصِب، ولا يمكن للقارئ بإزاء هذا التداخل من فصل الفضاء الشعري عن الفضاء السيرذاتي لأنّ طبيعة التشكيل الكتابي يقوم عليه، بحيث لا يمكن تلقي النص في سياق أجناسي محدد ومقنن.

يذهب الراوي السيرذاتي إلى الشخصيات ويبعثها من أعماق جسد المكان كي تكون شاهداً على الأشياء والرؤى والأحلام، يلوّنها ويموّجها

ويحركها بقوة لافتة كأنها تسير على الورق بقدمين لا يملآن من ترك الآثار خلفهما، وتظهر صورة ((الأب)) مشحونة بطاقات مكانية هائلة تنتشر على الأرجاء كلها، أمكنة تتكلّم وتعبّر وتصرخ وتعاني:

ابي... مثلاً...

الحرب أمّ الأشياء جميعاً

عندما تستفحل الحرب، ويصل القتل وشهوة التدمير إلى هذه الدرجة الراقية من العبث واللامعنى، يزدهر الإله المخلّص فينا كثيراً، وتزدهر شياطين النفوس المريدة ايضاً. أبي مثلاً، لم تمر عليه الحرب... (أو) هكذا اقول له، مع انه عاشها منزلاً وجسداً... حتى كأنما كانت تدور عليه شخصياً.. على جسده وبيته.

اولاً: السكن البيروتي: في الطابق السادس من بناية في شارع مارون مسك، المفتوح على الخطّ الفاصل بين الشياح وعين الرمانة. سكن دائم في مجرى نار دائم من عشرة أعوام حتى اليوم. مطر رصاص لا ينقطع قنصاً او اشتباكاً وهذا المنزل الوالدي لم يتغير مكانه، ولم يحل سكانه عن اماكنهم إلا في حالة واحدة، للضرورة، اشتعل الحصاد السكنيّ للعمر كله أوّل مرة... اشتعلت الثياب والكراسي والأسرّة المتواضعة... احترقت الكتب الكثيرة والصور العائلية. احترقت الآيات المكتوبة بالماء المذهّب المعلّقة على الجدران.. احترقت صور اخرى معلّقة لليُمن والبركة... ولم يبق من المنزل سوى فراغ اسود. (بقي الوجه الهادئ المطمئن لأبي كما كان.. لم يُخدش خدشاً

بسيطاً أو تتعكّر عيناه الخضراوان بماء الحسرة. جهدت لكي أجد انكساراً واحداً في الأهداب فلم أفلح... أصخت السمع لأسمع صوت «آخ..» مع التنهّد، ففشلت...).

هبطنا الطابق السادس إلى الطابق الخامس من البناية عينها، (لا أحب كلمة طبقة)، هبطنا، وبدأ عفش آخر بسيط ينمو ببطء... وأخذت آية الكرسي مجدداً موقعها في صدر المنزل. قال لي: كلّ من عليها فان.. ويبقى وجه ربّك ذو الجلال والإكرام. الله.. الله.. الله.. حي وباق فوق حطام المنازل والناس.

ثانياً: السكن الجنوبي: منزل صغير في غرفتين وحمام، في قرية عريصاليم الحدودية. معمّر بادخارات الفم والكساء... معمّر بتعب العمل القاسي... العمل الذي لا آخر أسبوع له. معمر حجراً فوق دم حجر... زنّرته إسرائيل.. كتبت اسم أخي على جدرانه بالخطّ العريض، أكّست على الحائط بالأحمر، كي يصل البريد... ونسفت المنزل... هذا والوجه الهادئ هادئ، بحيرة لا تمرّ عليها الريح، كهف لا يضطرب باضطراب الكائنات، كأنه معزول عن لغط العالم... سرداب من إيمان وصمت ودونما «آخ..» واحدة. لم يُلق حتى نظرة واحدة على حطام المنزل... حتى ولا التفاتة عنق أو حنين... وقال لي مرة ثانية: تذكّر يا بني.. الله الحيّ القيوم.. الله.. الله...

ثالثاً: العمل: محل تجاري للثياب القديمة في سوق سرسق في منطقة الأسواق التجارية من بيروت. كان هذا

المحلّ مشغولاً على حساب دراسة الأولاد (على أساس أنّ لقمة الخبز تقف قبل العلم.. والشبع قبل الفلسفة...). نُهب المحل ودمّر عام 77. والآن: كل ذكرى عنه باطلة. كلّ قول فيه نسيان. والعين الصافية كعين البحيرة الراكدة، مازالت صافية... مفتوحة على أفق واحد.. هو يسمّيه «شاركو»: الإيمان الشافي أسمّيه: الإيمان القاسي.

......

....

هناك أيضاً «اليأس الصافي» أعرف يأس «عفيف...». يحيرني صديقي وأحبه حدّ الوجع. وهو قد حيّر السماء أيضاً. هادئ هو الآخر كجبل. لا أحد يدري أيّة نار تغلي في عروقه. إنه لا يترك أيّ دخان يطلع من عينيه. إنه يضبط مجاري الصرخات، وأصوات البراكين والانفجارات في جسده... ويضبط مجاري الدمع... حتى كأنه صار جسداً ممنوعاً من الإعلان، جسداً ملفوفاً على أسراره المخيفة. لذلك أجتهد في تخيّل «جوّانيّته» وأفشل... وكلّ ما أقوله عنه الآن هو على مجرى التخمين. لقد تدمّر «عفيف» جميعاً، ومرّة واحدة. دفن دفناً إجمالياً في عائلته كلها.. ومنزله أيضاً.. ثمّ نفض فجأة من كتفيه الغبار وقام... مسح عينيه بكفيه، ونظر صافياً وهادئاً كطفل، نظر إلينا هذه النظرة فلجمنا...

يا الله: ما أقواه وأعظمه.. لا نستطيع أن نقول له شيئاً.

يا الله: كم أنا ضعيف ومذعور اتجاهه.. وكم أريد ان

افهم ماذا جرى في «جوّانيته»، حتى استطاع ان ينهض بهذه القسوة البدائية النادرة.

....

....

هناك ايضاً «شخص» اسعى لألتقيه، ولا اعرفه. ابذل الكثير في سبيل ذلك، اريد أن «ادرسه» لأنه يدهشني جداً ويعذّبني... حتى أنني اكاد لا اصدّق وجوده. إنه «القنّاص»... من هو «القنّاص» سألت صديق «إلياس» عن ذلك. حكّ لحيته بكفّه، ثم قال لي بعد ان فكّر طويلاً وصفن: القنّاص هو التعبير الفردي عن عبادة الجماعة للعنف. قلت له: كيف تعمل بشخص مثلي مسيحي بمعنى أنه عاجز عنة مبادلة العنف بمثله ولا يعف سوى رفضه، ولا يجيد نقضه إلا بنقيضه أي بالسلم والمسالمة؟ كيف تعمل بغاندي مثلي يفتح صدره للرصاص الحيّ، ويلوّح أمام القتلة، لا بشيء، إلا ببشريته الخام؟. قال لي تأكد ليس في العالم غاندي أو مسيحي مثلك. أنا مثلاً، لا اعرف شخصاً هكذا... (كدت أتصوّر نفسي من العجائب المبهمة في هذه الحرب..) أنا من منطقة جبلية قاسية، رهبانها يحرضون على القتال، تصوّر أنهم من منطقتي، يتوّجون القوي ملكاً ويعبدونه. الشاب الفتى «جيم» مثلاً، بطل مجزرة «و...» أخذ أهميته الكبرى من كونه حصد حصداً فجائياً كالنار مجموعة من السكان الآمنين (قلت له لا يعجبني هذا التعبير... آمنين...) فأكمل: أطفالاً ونساء ورجالاً من العجزة.. كانوا موضوعين في عهدته..

لقد غدر بهم ذات صباح، وقتلهم عمداً، وعاد متوّجاً إلى منطقته. انت لا تتصور كم ارتفعت قيمته في أعين الجماعة. فجأة صار بطلاً بينهم.. يامر ويشير ويستشار ويتصدر المجالس ويتم الإصغاء إلى حديثه... (وهو بالمناسبة شبه أمّي).. هل تدري على سبيل المثال أنه تلقائياً ياخذ أجمل النساء؟ وأنه سار نحو الترميز (اي صار رمزاً)؟... لماذا؟ أنه كان المنقذ الجريء لرغبات العنف المبهمة في الجماعة.

صفنت أنا بدوري هذه المرة. حاولت أن استوعب هذا «الواقع»، اضطربت ووقف بيني وبينه حاجز... قلت له: أنا أعرف مثلاً في الجنوب رجالاً شرسين أقوياء ممرسين في القتال والعنف، حتى كادت تختلف ملامحهم وأشكالهم عن سائر الناس... «شحاذة» مثلاً الذي دبّ نفسه مرة من المرات على دورية إسرائيلية.. ونجا.. بعد ان أصيب إصابات عنيفة.. فاجأهم بالعنف، واختبأ في «جبّ بلأن»، وعميت العيون عنه فشدّ على جراحه وحمل نفسه إلى المستشفى ووجهه مفحم.. تمّ علاجه واستعاد عافيته. تنظر إليه، تجده مجدولاً بالعضلات والندوب والقسوة... ولكنني أعلم انه يصلّي في الليل ويبكي... هل هذا العنف مثل ذاك العنف؟.

......

.....

انقطع حديثي مع «إلياس...» عند هذه النقطة. تركني ومضى إلى منزله. وجدت نفسي مستدرجاً إلى

قبول العنف، وجدت اني اقبل قيمته في معنى توجّهه. كلّ شيء يسير إلى معناه. كلّ شيء يتجه نحو الرمز..لا قيمة للتفاصيل إلا بنواياها..الحرب هي امّ الأشياء جميعاً.. لربما كانت هي يد الله. [12]

تتمظهر صورة ((الأب)) تمظهراً مهيمناً بواسطة شبكة من المهيمنات المجاورة والمساعدة العاملة على توسيع حدود حضور هذه الصورة، فالحرب المرافقة للصورة والممتزجة بأجزاء تشكيلها تتقدّم على كلّ الأشكال والصور والمسميات لتكون (البطل) الأوحد، إذ يرضخ له الجميع ليرتبوا حياتهم على أساس طبيعتها وحساسيتها وقربها أو بعدها عنهم، ويبرز وجهها التدميري اكثر من أيّة صفة أخرى ممكنة في كلّ شيء تقريباً.

الثقافة التي تنجزها هذه الحرب المدمّرة تقود إلى التشبّث بالأحلام حين يخفق الواقع تماماً في اقتراح حلول أو إيجاد مصير، إذ تتجلّى فكرة المخلّص المنتظر بوصفها عقاراً فعّالاً يشفي مرضى الحرب من قنوطهم وموتهم الحيّ قبل موتهم الميّت، وهنا تمتزج في رؤية التشكيل السيرذاتي الذي يسعى الراوي إلى بعثه علامات الروح والجسد والمكان، كي تتحوّل إلى منظومة متداخلة ومتآلفة يستعين بها الراوي ليشيّد تشكيله الكتابي.

الأمكنة التي يسوقها الراوي السيرذاتي في المشهد الطويل السابق ليصفها ويسردها ويشعرنها بحسب ما تتمخّض عنه رؤيته في اللحظة الكتابية، تذهب إلى تقديم نفسها بلسان الراوي تقديماً تفاصيلياً مدهشاً ومكثفاً وشعرياً، إنها الروح الأصيل يتجوّل في أروقة المكان ويعرض لتفاصيله وخصوصياته وتمثلاته، وهي تنظر بعين واسعة إلى الحرب التي تأكل كلّ شيء بلا هوادة، فهذه التفاصيل والديكورات المكانية وقد تجلّت شعرياً في لغة الراوي إنما هي أشكال ومضامين موجودة لأجل الاستجابة

للغة الحرب، حاضرة لكي تشتعل وتضيء وتغيب في آن، إنها معدّة للموت حرقاً في أيّة لحظة تنتخبها فيها الموت ضحية لها.

يظهر المكان أولاً ((السكن البيروتي)) في تجربة الراوي السيرذاتي المكانية ليشكّل عالم السرد في مقولاته، وهو يغصّ بحميمية التفاصيل المكانية ذات الطبيعة الروحية بدلالة الممكنات المكانية العامة (الديكورات)، والخاصة (الصور)، وكلّها تتقدم في مساحة التشكيل لتشكل غذاء الحرب الذي يجب أن يكون المكان فيه أكبر مموّل، يوازيه ((المكان الجنوبي)) بتفاصيله الأخرى المرتبطة بالوجوه والأسماء والمسميات، وهو لن يكون طبعاً في منأى عن زحف الحرب حين تفتح فمها الواسع ولا سبيل إلى لجمه أو إشباعه.

آلة ((العمل)) التي تحضر في سياق التعبير السيرذاتي الباحث عن ملاذ لتكون محرّكاً بدلالة حضور الأشخاص والذكريات والأصوات والصور، وهي تعمل في سياق واحد من أجل استظهار شكل الغياب على أمثل صوره، حيث تحفر السماء عميقاً في خارطة التشكيل السيرذاتي لتجيب على أسئلة الراوي وأحلامه نحو خلاص ممكن.

شخصية ((القنّاص)) التي لا ملامح لها بالرغم من أنّ لها وجوداً دائماً وقاتلاً، تتمسّك بالمكان بطريقة فادحة وتصبح هي المموّل الحكائي الأساس لحكاية الشارع والمحيط والمكان والفضاء السيرذاتي المسيّر للغة الراوي عموماً، إذ يعمد الراوي إلى تكبير صورته وتوسيع حدود حضوره السيرذاتي الغائب، صورة مموّهة وغامضة تخترق الأشياء من زوايا مختلفة غير مرئية لكنها تنذر بموت حاصل وأكيد وقائم ومؤجّل إلى حين.

وينقل الراوي بصحبة هذا الفضاء المشتبك والضاغط سلسلة حوارات مع أصدقاء ومعارف إشغالاً للمكان الكتابي وتوفيراً للضياع، وصولاً إلى الحكمة التي تضيء الكثير من مفاصل السرد السيرذاتي الشعري ((الحرب هي أمّ الأشياء جميعاً))، لتكريس قناعته التي يروي فيها سيرة

الحرب بجانب سيرته وسيرة المكان وسيرة الشعر، في سياق تعبيري واحد تتداخل فيه الحدود والأشكال والتفاصيل والرؤيات وتتشاكل وتتّحد.

مكان الطفولة هو المكان الأكثر تأثيراً في حيوية المكان السيرذاتي المسترجع وقد جاء في هذا المفصل بعنوان ((الزيارة))، ولعلّ هذا العنوان بما يحتويه من خزين فضائي زمكاني يعدّ الأكثر صلاحية سياقياً لتشكيل فضاء الاسترجاع السيرذاتي، فهو يطوي الزمن من أجل العودة إلى تفاصيل المكان بكامل طاقته وحيويته وتجلّي مكامنه السيرذاتية:

كانت قد مضت مدة طويلة من الوقت لم أقم فيها بزيارة بيتنا الريفي الصغير في الجنوب. هذه المدّة بدأت اقيسها في البداية بالأيام، ثم بالأسابيع، ثم بالسنوات، وها انا اليوم اقيسها بالأدهر الطويلة، التي تحصل فيها تحولات الموت والولادة، وتتغير فيها معالم الأماكن والناس.

يمرّ بي أوقات أكون فيها على يقين تام من وجود هذا المنزل، حتى أنّ بإمكاني أن أصفه مثلاً: غرفتان رماديتان، طافيتان على موجة من عشب الأرض، المدخل مزدان بحشود أزهار بريّة، والشبابيك موشومة بفعل الشمس والرياح، ويظهر من وشمها خشب عتيق.

على أحد الجدران، كانت والدتي قد علّقت ورقة طبعت عليها كتابات على شكل كفّ العباس.. اسم الله في الوسط، والأصابع مدروزة بالأولياء.. وكان تختان من حديد صدئ بفراشين ملطّخين بغبار وثياب عتيقة، يحرسان الهواء الذي في الغرفة، ويحملان أجسادنا بحنان الأم.

لا شيء على الأرض سوى بساط مزركش من قش، كان البساط المزركش جدّتي.. وكانت إلى جانب كفّ

العباس صورة معلّقة لجدّي وهو معمم بعمامة كبيرة تحيط بها هالة من ضوء... وقد اتكأ على عصا صلبة، فثبت توازنه الجثماني على ثلاث قوائم... وعيناه نافذتان، وحاجبان كثيفان مثل دغل الغابة... وكذلك لحيته.

كنت في صغري (في الثامنة) أعتقد أنه (أي جدّي في الصورة) هو الله... لأنه كان يحدّثني كثيراً عن الله، يتكل عليه في كلّ شيء ويسلمه مفاتيح أموره، ويرجع إليه في المصاعب، ويذكره في الأفراح، كما يصلي له دائماً بخشوع وبكاء مرير، أسال ما سببه ولا افهم... وكنت أعجز عن تمثّل الفكرة في ذهني الصغير، فكنت حين انظر إلى الصورة المهيبة المعلّقة على الحائط، أظنها... هو.

كان صندوق خشب ممتلئ بكتب قديمة يقبع في زاوية الغرفة. اذكر منها كتاباً من اشعار قديمة متفرّقة، وشمس المعارف الكبرى، وكتاباً في إوصاف النساء، وحكايات عنها، كنت اقرأها بشغف وانفراد، وفي نفسي خوف من أن يراني أحد.

كان تحت البيت، يقبع قبو عامر ببقرتين كبيرتين... رائحة روثهما ذات نكهة فيها من استسلام ومتعة، وحليبهما امّنا ايضاً.

البيت، كما رأينا، موجود بالتفاصيل. موجود بالحقيقة.. بجدرانه ونوافذه وصوره وسجادته وصندوق كتبه. ولكنني أنا... أنا الذي لم أكن موجوداً بالفعل.. لأن الذي يتكّلم الآن، هو شخص آخر سواي.. فمن الذي قام بزيارة المنزل يا ترى؟ [13]

الزيارة بمعناها الزمكاني الفضائي تسير على خطّ الوقت في شخصية الراوي السيرذاتي وهي تروي حياتها ورؤيتها، إنّها زيارة محكومة بانتقالات زمنية متسلسلة بوحدات قياس زمنية تبدأ من الأصغر والأقرب لتنتهي إلى الأكبر والأبعد ((هذه المدّة بدأت أقيسها في البداية بالأيام، ثم بالأسابيع، ثم بالسنوات، وها أنا اليوم أقيسها بالأدهر الطويلة، التي تحصل فيها تحولات الموت والولادة، وتتغير فيها معالم الأماكن والناس))، وفي كلّ وحدة ترتسم صورة من صور التشكيل السيرذاتي المتوقّع في جانب مرويات الراوي.

تظهر ((الأم)) وقد رسم لها الراوي السيرذاتي مجالاً سيرذاتياً مناسباً لما تحتلّه في ذاكرة الراوي والحكاية السيرذاتية معاً، إذ هي تقوم بإعادة إنتاج المكان بالصور، تلك الصور التي تلعب دوراً استثنائياً في التمكّن من الهيمنة على حلم الأم وتطلعاتها الدنيوية والدينية، إنها الصور الحارسة والحامية والحافظة التي تحيط بهذه الأحلام والتطلعات وتكفل لها التحقق والصيرورة عاجلاً أم آجلاً، وتظهر صورة ((الجدّة)) تكريساً لصورة الأم في هذا السياق.

تبرز صورة ((الجدّ)) بوصفها صورة علوية لا يمكن بلوغ تفسيرها بسهولة لدى الحفيد وهو يراقبها على أنها صورة ((الله))، صورة مكبّرة إلى أقصى درجات التكبير الممكنة وذلك لفرط هيمنتها وسطوتها وقوّة حضورها، ومما لاشك فيه أن ربط صورة الجد بالله إنما هو تعبير عن الفضاء البطرياركي الأبوي الطاغي على الحضور الطفلي، على الرغم من رواية صورة الجد على هذا النحو تتشكّل بما يعكسه المكان من طبقات شعرية ومعرفية حيوية، تتمظهر بحضور كتب المعرفة والشعر بوصفها علامة على معرفية المكان وشعرية الفضاء، على النحو الذي تستمر فيه حدود المكان وأفضيته متحركة ودائبة ومنتجة على طول السرد السيرذاتي، وهو يتنقل بين الوصف والسرد والحوار بتمثلاتها كافة.

ثم تتحرّك فاعلية المرجعيات الدينية والأسطورية لتنشر ظلّها على المكان السيرذاتي والشخصيات السيرذاتية، بحيث تتراءى تفاصيل الخلاص على خلفية الفضاءات السيرذاتية التي لا يمكنها تنحية هذا البعد عن طريقها، طالما أنّ الوجود الشخصاني والمكاني والزمني والرؤيوي بحاجة إلى منقذ غامض متمنّى، بوسعه أن يجيب على أسئلة الحيرة والفوضى وضياع الحقوق وانتشار الفقر والمرض:

سوف ينبثق صاحب الزمان فجأة من السماء (قال والدي: عجّل الله فرجه..) رجل غامض يشقّ حجب الغيم، وينزل على أرض هرمة وغبراء. قيل ينزل راكباً على فرس بيضاء ما بها من سوء، يضع عمامة خضراء، ويمسك بيده ميزاناً لا تميل إحدى كفتيه إلى جهة. يهبط هناك على قمة «جبل الريحان» بين «سجد» و«صايغ»... ويقصده الفقراء والمرضى والزمنى... يقصده الجائعون والمظلومون، العطاش والتائهون في الصحراء، وتقصده النسوة الثواكل. لا يتجه إليه ضعيف إلا وتمتلئ ساقاه بقوّة الرجعة.. ولا يقصده طفل إلا وتمتلئ شفتاه بالحليب المحيي، ولا يقصده شريد إلا وترتبط قدماه بمنزله... تقصده الحيوانات أيضاً... الجداء والحمير ووحوش الغابة... وتحلق فوق رأسه الطيور كعصائب... أهل القرى الخائفة يجتمعون حوله كما يجتمعون حول سجد، وهو واقف على قمة الجبل، طويل ولا يتكلم، بلحية كثيفة وخطها شيب مبكّر، وشاربين معقوفين إلى أسفل، وقفطان أخضر... كأنه ملفوف بسجّادة رسول. (14)

إنّ هذه الصورة ليست صورة جديدة في الموروث الديني الإسلامي، بل هي صورة ذات طابع حضوري مهيمن في الذاكرة والحلم منذ زمن بعيد، ترتبط دائماً بصورة المخلّص والمنقذ حيث يتمّ اللجوء إليها وقت الضيق بحثاً عن الفرج، وتشتغل في هذه الصورة آلة الوصف السينمائي المقترن بالوصف السردي والوصف التشكيلي، إذ تتكشّف مهارة الراوي السيرذاتي في إلهام الصورة التشكيلية هنا أكبر قدر ممكن من شعرية التشكيل والأداء والتعبير، وصولاً إلى استنفاد كل الأبعاد الشعرية والحلمية التي تكتنز بها.

في الفصل الثاني الموسوم بـ ((الطواف حول القصيدة)) ينتقل الراوي السيرذاتي من منطقة الذات الإنسانية إلى منطقة الذات الشعرية، ليستعيد صور الشعراء وينتقل بهم من منطقة شعرية إلى منطقة شعرية أخرى يكون فيها السرد السيرذاتي ذا طعم ولون آخرين:

> يموت «مالك بن الريب» في قصيدة يوسف الصائغ لا في صحراء عربية قاحلة ومهجورة، بل في المدن العربية الآهلة... ومكان «سفر الرؤيا» في قصيدته المعروفة بهذه التسمية، ليس المكان المقدّس المذكور في الكتب السماوية، بل هو مطارات المدن العربية المهزومة...
>
> أما «بَرَدى» فلا يراه محمد الماغوط في قصيدته نهراً يمتدّ في الأرض من منبع إلى مصبّ، بل هو شيخ هرم تعبث النمال بأطراف «مسبحته» وتسيل دموعه على «الخريطة كلّها»...
>
> إنّ مكان القصيدة الحديثة هو اللامكان.. مثل مكان الحلم تماماً..
>
> وزمانها هو اللازمان. [15]

فالراوي يستعيد صور المكان الشعرية بأسماء الشعراء حيث تبدو الأماكن الشعرية التي يستعرضها الشاعر يوسف الصائغ بموت مالك بن الريب بعيداً عن صحرائه، ومحمد الماغوط وهو يصوّر بردى شيخاً هرماً، في إحالة على (اللامكان) و (اللازمان) اللذين يساوي تغييبهما للمكان والزمان قوة حضور أخرى لفضاء الحلم، على النحو الذي يتلاءم مع أطروحة الراوي السيرذاتي في ضياع المكان والزمان في بيروت الحرب، حيث يشكّل رؤيته السيرذاتية التي تستثمر آلة الشعر في صياغة متفردة.

وتبرز على هذا الصعيد مرة أخرى سيرة الشعر مختلطة بسيرة الشاعر، وسيرة الحضور مختلطة بسيرة الموت، وسيرة الأنا الساردة بين استرجاع فضاء الطفولة والتحديق في صورها نحو استعادة نموذجية يمكن أن تجيب على أسئلة الرحيل، الرحيل المادي بتقدّم الموت، والرحيل الآخر المستمر الذي يحتمل أم يكون الشعر نفسه:

الرحيل

لعلّ الشعر هو الرحيل...

كنت كثيراً ما أسأل نفسي: أين يمضي الذين يموتون؟

وأسأل: من أين ينبثق الغائب ويحضر؟.. ثم أسأل: من أنا؟.

انظر إلى صورة عائلية لي في الصغر، الوجه المدوّر، الشعر المفروق، اليدان المسدلتان، الجلسة الثابتة على الكرسي، بجانب الأب الذي ترتفع صورته عن الإبن قليلاً فيقع على الكتف... ثم... تكْ... ويتجمّد شخصان في الصورة.

من أنا الآن؟

افترقنا كثيراً، افترق عني. افترقت عن الكرسي.. افترقتُ عن الطفل. رحلنا...

من أنا الآن؟

اقعد أحياناً وأخذ وجه ابي. اضعه امامي وانظر فيه.
إنه هو هو. لا. هو ليس هو. أحتار. أسال. لا أحد يجيب.
من انت؟.. اتفرّس في الصورة بإمعان، أذكر انني رأيت هذا الرجل في يوم من الأيام.. هذا الوجه بهاتين العينين البراقتين العسليتين الغائرتين قليلاً في محجريهما.. هذا الجبين المستطيل المخطط.. هذه الحُفَرُ المرسومة بوضوح على الخدّين أيضاً... هذا الوجه الذي كأنه الكفّ... خريطة بلا دليل... (16)

تيه الأنا السيرذاتية الراوية تيه شعري يحاكي على نحو ما التيه الصوفي، فالسؤال عن ماهية الأنا هو سؤال فلسفي شعري تصعب الإجابة عليه، إنه سؤال عنيف يتكرر كثيراً في السرّ والعلن، حيث لا تسعف الدلائل البصرية (الصورة) التي يستعين بها الراوي من أجل الوصول إلى ثمة إجابة، فكل لقاء يعقبه رحيل، وكل حضور يعقبه غياب، والصورة الثابتة ليست دليلاً على حياة تقدمها الصورة، مهما بالغ الراوي من استنهاض قيم التفاصيل وبعث صيرورتها، لأنه وضع الملامح بالرغم من حيويتها السردية إلا أنها تنتهي إلى «... خريطة بلا دليل...»، تبدأ بفاصل نقطي قبل الجملة وتنتهي الجملة به، في صياغة بصرية تقول بالتيه الكامل في ظلّ غياب الدليل على النحو الذي لا تكون فيه الصورة قابلة للحجاج والتوكيد.

التشكيل السيرذاتي الشعري الذي سعى محمد علي شمس الدين إلى صوغه في «كتاب الطواف» اشتغل على تثوير بؤرة السيرذاتي لتضيء شبكة علاقات وارتباطات تحيط بالأنا السيرذاتية على نحو شامل، فأناه أنا شعرية لا تتلبث في منطقة الذات وتتجوهر حولها تجوهراً كلياً وحاسماً، بل

هي أنا منشطرة وكليّة ومنفتحة على عالم الشعر ومزاجه وطبقاته على نحو حرّ يتقبل الآخر ويحتويه ويتفاعل معها بقوّة:

أربعة قبور... لتُكْتَبَ

مرة أخرى، وكلما تعثرت الكتابة بين أيدينا، والتفتنا نسأل أنفسنا وأقراننا عن الجديد والمبتكر والحقيقي في بيتنا المضطرب الصاخب (القصيدة)، ترانا ندخل في خصومات لا تنتهي، ويعلو الصياح: هنا لغة تعيد إنتاج نفسها (أي موتها) كطاحونة بلا قمح، وهناك لغة تتقافز مبهورة (بالآخر) وتخسر نفسها بلا أمل في المستقبل... هذه لغات استدرجها اللغو واحتلبها التجريب، فتناثرت على الورق كفراشات من تنك ونحاس، وتلك أناشيد خلّعها الطرب وفرفطها الغناء، فاستلقت بأعجازها العريضة وأثدائها الرخوة، وكأنها جواري (الديون) أو خرائد السلطان... إلخ.

وهكذا حين نرى إلى الأشياء تتراخى أمام أعيننا، مثل حبل مهترىء ومنسول، وتغيب الأشياء في الأسماء، نلتفت إلى أنفسنا وإلى أقراننا، ونسأل: ماذا نكتب؟ وكيف نكتب؟.

وربما نسينا في هذه الضوضاء العالية التناظر، والجدال، وفي هذه الحمّى الكلامية التي يبرّدها مزيد من الكلام، ربما نسينا أن نفتح النوافذ في غرف النقاش المقفلة، لكي يدخل الهواء والضوء، ويجدد ما فسد من الأوكسجين...

وربما نسينا أيضاً أننا نخرج من (الكتب) إلى الحياة،

والعيش، ونتفاعل كالناس مع الناس، ولا نبقى اسرى تراكيب اللغة وغبار الأفكار، فثمة في العالم حانة ومقهى، بحر للرحيل وغابة، قتال وحرب، تجارة وصلاة، خوف وإدمان، تسكع على الأرصفة، خندق للمعركة، وشواطئ لا يحدّها النظر، نسير عليها حفاة عراة مكشوفين للضوء والسماء.. وهناك نساء أجمل من خيانة جميلة، وأصدقاء ابدع من الذات.. وعصافير كثيرة تطير خارج الوراق، وغبار يتراقص في مواشير الضوء.. ليس كغبار الكتب الراسخ، أو غبار الأفكار الثقيلة.

تعالوا إلى خيانة الكلام... إذن.

.. وانني اسمع من فلاّح بسيط في قرية «حدّاثا» الحدودية في الجنوب، وإسرائيل تحاصرها بدباباتها الثقيلة، وجنودها ومرتزقتها المخيفين، وتحاول اقتلاع أبنائها ورميهم خارج أرضهم وبيوتهم، الجملة التالية: «عندي بيت زغير وأربعة انفس وغار. شوف... أنا حافر لهم هون أربع قبور في البيت. ما بنترك حتى بعد ما نموت..».

أليست هذه القبور الأربعة، هي قبور لتُكتَب؟. [17]

القصيدة مكان والأرض مكان، وكلّ منهما يرتبط بالراوي السيرذاتي برباط وثيق لا يمكن فكّ عراه أو عزله، إذ إنّ حيوات القصيدة كأنها حيوات الحياة، ثمة دينامية ذات حراك طاغٍ لا يتوقف في فضاء القصيدة كما هو في فضاء الحياة فعلاً، صورها وحركاتها وتفاعلها وانتاجها تجعل منها حياة أخرى لا تقلّ شأناً عن الحياة الفعلية، لأن القصيدة ترتبط بآلة الكتابة بحالاتها وشؤونها وشجونها وصولاً إلى حالة الولادة.

عالم الكتب مكان لكنّ عالم الحياة هو المكان الأصل، والحياة بحسب رؤية الراوي السيرذاتي هنا هي التي تحوّل اللغة إلى فعل وممارسة، ولا تكون القصيدة بالرغم من حضورها الحار والمستفيض في فضاء الكتابة السيرذاتية هنا سوى نوع كتابي، لا يمكنه أن يجيب على أسئلة الإنسان كلها وفي الأحوال كلّها، على النحو الذي يكون فيه التشبّث بالأرض حتى في الموت هو دليل حيّ على قوة الحياة في الممارسة قياساً بقوة القصيدة في الكتابة، بحيث تكون فيه فعالية الإصرار على هذا التشبّث نوعاً آخر من الكتابة، الكتابة بالجسد والدم، وهي صياغة نمط سيري نوعي لا يستجيب للمقررات التقليدية في توصيف الجنس الأدبي، بقدر ما تتماثل فيه صيغ التشكيل وأعرافه على نحو آخر يقترب بشدّة من العالم السيرذاتي، ولاسيما حين تتمخّض مقصدية الكتابة عن ذلك كما هي الحال في ((كتاب الطواف))، وهو يرصد تحولات الأنا الشعرية وتقلبات المكان وتفاعلات الزمن، داخل حساسية كتابية سرد - شعرية لا يمكن للكاتب الشاعر محمد علي شمس الدين التقليل من تدفقها ولجم توغلها في التفاصيل الكتابية، التي تخرج من بين يديه ولا يكاد يسيطر عليها تماماً.

سيرة الحيلة في سيرة السرد

لم تعد السيرة الذاتية - بوصفها فناً سردياً خالصاً يسعى الكاتب فيه إلى سرد فصول منتخبة مميّزة من حياته وتحولاتها كما حدثت في الحياة فعلاً، على النحو الذي يبقى فيه وفياً تمام الوفاء لمجريات هذه الحياة وظروفها وتفاصيلها الميدانية -، هي الشكل الفني الوحيد المعبّر عن طبيعة وكيفية هذا الجنس الأدبي الخاص، بل راح كتّاب السيرة المتميزون - والأدباء منهم خاصّة - الإفادة من روح وفعالية الأجناس الأدبية التي يمارسونها لكتابة أنواع أخرى مختلفة ومتنوعة ومغايرة من السير الذاتية، لا تستجيب لكلّ الخصائص الأجناسية المعروفة في فن السيرة الذاتية الخالصة بقواعدها وأعرافها ومواضعاتها الفنية والبنائية، إذ اجتهد هؤلاء في تسخير ممكنات كتابية أخرى محوّلة من أجناسهم الأدبية للتنويع على هذا الفن، وإنجاز أنواع سيرذاتية مختلفة يتحرّك فيها الكاتب بحرية وحيوية ورحابة كتابية خارج العناصر الفنية الأجناسية المرعية والمعروفة.

بهذا المعنى يتوجّه الكاتب السيرذاتي نحو بنية تشكيلية أخرى لنموذجه الكتابي، تعمل هذه البنية على تشييد فضاء تشكيلي سيرذاتي لا يلتزم بالمعايير والتقاليد الكتابية في فن السيرة الذاتية على نحو مطلق، بل يتحرّك الكاتب داخل إطار هذا التشكيل بحرية ورحابة تؤهّله لكتابة نص سيرذاتي خارج معطيات العناصر والآليات التقليدية المعروفة.

يمضي الكتاب السيرذاتي للقاص والروائي عبد الستار ناصر الموسوم بـ ((حياتي في قصصي ورواياتي))[18] في هذا السياق الكتابي ذي التشكيل النوعي والمختلف، إذ إن نمط السيرة الذاتية هنا يتخصص في أنموذج الجنس الأدبي (القصة والرواية) الذي يمارسه الكاتب إبداعياً، فمفردة ((حياتي)) تحيل فوراً على الفضاء السيرذاتي المعروف بوصفه الميدان الأول والمجال الأرحب للكتابة السيرذاتية، لكنّ التخصيص الأجناسي ما يلبث أن يأتي مباشرة ((في قصصي ورواياتي)) ليجعل من ((حياتي)) رهينة بعالم هذا الجنس الأدبي حصراً، على النحو الذي يُحدث تداخلاً تشكيلياً واضحاً وعميقاً بين سيرة الحياة وسيرة السرد على صعيد إنتاج العلاقة بين فضاء الحياة وعالم النص.

بمعنى أن ظهور ((حياتي)) في متن الكتاب موقوف على فضاء ((قصصي ورواياتي)) فقط، كما أنّ تجليات فضاء ((قصصي ورواياتي)) مرتبط أشدّ الارتباط بـ ((حياتي)) فحسب، فلن يظهر من هذه الحياة سوى ما له صلة بالقصص والروايات، ولن ينفتح الحديث على القصص والروايات إلا بمقدار إسهام هذه الحياة في صنعها.

يصدّر عبد الستار ناصر كتابه السيرذاتي هذا بمقولة لإبراهيم لنكولن ونصّها: ((صحيح أنا أمشي ببطء، لكن لم يحدث أبداً أنني مشيت خطوة واحدة إلى الوراء))[19]، تحيل على توجيه وعي الكتابة عنده بوصفها عملاً تشكيلياً في استلهام الماضي وفهم الراهن من أجل المضي قُدُماً نحو المستقبل، فالحراك الإنساني الأنموذجي - حتى وإن كان بطيئاً - فإن خطواته تتحرك نحو الأمام دائماً، لأن أية خطوة إلى الوراء بوسعها أن تربك المسيرة وتعيقها وتشوّش على مشروع الإنسان في الحياة.

لذا فإن الكاتب وهو يتمثّل مقولة إبراهيم لنكولن إنما يصف عودته الاستذكارية والاسترجاعية والاستبطانية بأنها عودة من أجل التمثّل ورصد المسيرة، وتعزيز القدرة على السير في فضاء الآتي لتحقيق حلم الحياة وحلم

الكتابـة، من دون التغنّـي الفـارغ وغـير المجـدي بهـذا الماضـي علـى حـساب الـراهن والمـستقبل، ومـن دون الـولاء المطلـق لـه بحيـث تتحـوّل الخطـوات السائرة إلى الأمام إلى خطوات مرتدّة نحو الخلف.

بما أن الكاتب عبد الستار ناصر حريص دائماً على الاهتمام بعتبة التقديم بوصفها معطى تشكيلياً مهماً في هذا السياق، فإن كتابه هذا لم يمرّ بلا عتبة تقديم تعكس شبكة دلالات وصفها بـ ((في المقدمة))، وكرّسها لتقديم رؤيته حول هوية الكتاب ومقولته وضرورته وأهمية حضوره بين كتبه الإبداعية الأخرى، إذ يقول: ((هذا الكتاب الذي بين يديك - صديقي القارئ - هو مجموع «محاضراتي» في بغداد والقاهرة وعمّان ودمشق، وأيضاً، في عدد ليس بالقليل من مدن العراق وبخاصّة البصرة والعمارة ونينوى، وكلّها تحكي عن تجربتي في كتابة القصة القصيرة والرواية معاً. وحده كتابي هذا - دون بقية أعمالي - من يكشف الجزء الخفيّ من حياتي وحياة عائلتي وأصدقائي وحبيباتي ومن عاش معي.. كما يفضح - دون مواربة أو خوف - ذلك الجانب السرّي البعيد من أخطائي وأسفاري وطفولتي وصباي وجرائمي الصغيرة منها والكبيرة، والكثير من حسناتي وعيوبي في وقت واحد. وأنا جدّ حريص على جمع هذه العيوب والحسنات في سلّة التاريخ، خوفاً على الذاكرة أن تصاب بالعطب على حين غفلة، وخوفاً من الزمن المرعب الذي يرفض إلا الركض بسرعة نحو.. النهاية. في عام 1985 بدأت في كتابة الجزء الأول من (حياتي في قصصي) وانتهيت في عام 2000 من كتابة السطر الأخير بعد عشرة أجزاء عشت بينها أجمل ساعات العمر وأكثرها حلاوة وإبداعاً. وسأعترف، بأنني سعيد جداً، أن تمضي «حياتي» وتجاربي إليكم، وأنا أراها على رفوف الذاكرة أو بين أصابعكم التي ستحرّك الصفحات وهي تدري أنا بذلك تحرّك أيامي وأعوام طفولتي وصباي ومغامراتي وشبابي و.. شيخوختي التي سأرفض الاعتراف بها أبداً))[20].

ويوقّع تحت عتبة التقديم بـ ((عبد الستار ناصر 2000)) تكريساً لما يصطلح عليه في المدوّنة النقدية الحديثة بـ (الميثاق السيرذاتي)، الذي يؤكّد على نحو جازم ومقصود علاقة حياة الكاتب بقصصه ورواياته بصورة تكاد تتحوّل فيه الكتابة الإبداعية إلى حاضنة تمثيلية وتشكيلية لتجربة الحياة داخل هذا المنظور.

ويشفع ذلك بعتبة أخرى هي عتبة الإهداء - وهو من أكثر الكتاب ولعاً باللعب على العتبات وفيها وعبرها وبين تفاصيلها-، ونص الإهداء هو:

((إلى: حفيظة فارس..
التي سأعتذر منها كلّ يوم،
وأحني راسي أمام ذكراها،
وحدها التي احتملت أخطائي وذنوبي،
ولا رجاء لي بعد رحيلها
سوى طلب المغفرة منها.))[21]

ويوقّع تحته باسمه الصريح أيضاً ((عبد الستار ناصر))، بعد أن نعرف من خلال فصول متن الكتاب أن المهدى إليها ((حفيظة فارس)) هي أمّه، وأنها حظيت عنده بهذه الصفات الاستثنائية (سأعتذر/أحني رأسي/احتملت أخطائي وذنوبي/لا رجاء بعد رحيلها/طلب المغفرة منها))، لتتحوّل إلى ملاذ انفعالي ووجداني عميق يتيح له فرصة الانفتاح على التجربة الكتابية السيرذاتية بحرية أكبر وعاطفية أعلى.

يتألف الكتاب من الأجزاء الآتية بحسب ورودها متسلسلة في الكتاب ((الدخول إلى بيت الماضي/الدخول إلى بيت الحاضر/الوصول إلى بيت السفر/الدخول إلى منزل الكتابة/زقاق الطاطران/ماذا فعل أبي في

قصصي ورواياتي/النساء/ربما كان الأمر هكذا/ملجأ العامرية/آخر صفحة من كتاب الخوف/ألخاتمة (إنني آسف على ولادتي)/هامش لا بد منه))، ويتجلّى حضور المكان الحقيقي والرمزي والعلامي واللفظي حضوراً لافتاً ومثيراً ((بيت/بيت/بيت/منزل/زقاق/الطاطران/ملجأ))، فضلاً على الحضور الاستثنائي للكتابة والسفر والنساء.

إن هذه المفاصل الأربعة هي المفاصل الرئيسة المحرّكة للفضاء التشكيلي السيرذاتي الملتحم والمولّد لفضاء الكتابة القصصية والروائية في تجربة عبد الستار ناصر، وحين يفرز المكان جمالياته ويحرّك ميكانيزمات الكتابة كي يتجلّى فيها، فإنه يسعى إلى احتواء التجربة كلّها واستيعاب مدياتها وطبقاتها وحضوراتها المختلفة والمتنوعة، على النحو الذي يكون فيه الحاضنة الجمالية للكتابة والسفر والنساء.

في آليات الفعل المكاني السيرذاتي تشكيلياً تتحوّل ((الطاطران)) وهو الحيّ الشعبي البسيط الذي ولد فيه عبد الستار وعاش طفولته إلى مكان ساحر مؤسطر، إذ يهبه الكاتب كلّ ما من شأنه ان يكون مكاناً مشبعاً بالروح والحركة والفقر والجنس والتوحّد، في سياق تشكيلي يجعل منه بؤرة لتفتّح المكامن الإبداعية المخزونة في روح الكاتب، وتنشيط ذرّاتها على انبروز والتمظهر والانشطار والتكبير والانطلاق والحلم بتحقيق المعجزات، في ظلّ هيمنة فضاءات القهر والاستلاب والعدم والحرمان، وهي تبحث عميقاً في جوهر الفنان ووجدانه وتطلّعه عن سبل إبداعية لقهرها وتحقيق معادل تشكيلي نفسي وموضوعي، يقوده إلى الانتصار عليها وتعويض خسائرها الكبيرة ما أمكن.

لذا فإن ولادة أحلام الكتابة والسفر والنساء في هذا الإطار لم تكن سوى وسائل للتعويض والبحث عن صور للانتصار على (العدو) في المكان، إذ كان لا بدّ من الانفتاح المطلق على هذه الأحلام بلا قيود أو حدود أو

تحفظات، وكان لا بدّ من الإيفاء بما عزم عليه في تحقيق جدوى واضحة في هذه الحلقات الثلاث التي تمثّل بمجموعها شكل الخطاب وتشكيله وقوّة أدائه، بحيث يتمكّن في هذا السياق من تحويل محلة (الطاطران) الشعبية القذرة، المتخلفة، الفقيرة، شبه المنسية، إلى مكان كتابي يفوق في حضوره أكثر الأماكن في بغداد تحضراً وثراءً ونظافة وحداثة، ولعلّ الحضور العاطفي المضاعف والكثيف للطاطران في سيرة عبد الستار ناصر وقصصه ورواياته، ما يؤكّد هذا المعطى النفسي والأخلاقي والأدبي والثقافي في تسليط الضوء المباشر والكثيف على المكان.

على هذا النحو يمكن اختزال سيرة حياة عبد الستار ناصر القصصية والروائية وتكثيفها وتقطيرها في هذه المنطقة المرتهنة بهذه المداخل، وهو ما يلبث أن يؤكّد في أكثر من مكان في الكتاب على خطورة الخصائص التي شكّلت تجربته، وعمّقت إمكاناته لمواجهة الحياة والدفاع عن قوّة وجوده الجمالي فيها، بحيث صنعت منه الكاتب الشاهد وقد أنجز عشرات الكتب التي أهّلته لأن يقف الآن بكفاءة وطمأنينة بين يدي قارئه، ويحدّثه بجرأة وصراحة وحبّ ورحابة وخبث وبراءة وإيهام وعفوية عن كلّ شيء بلا حدود ولا مخاوف ولا تحفظات ولا تابوهات، ويصرخ بأعلى صوته: ((كانت تطاردني - ومنذ طفولتي - ثلاث صفات: الفقر والجمال والخوف، ومن طرف آخر هناك ثلاث أشياء جعلتني أتمسّك بالحياة، هي الكتابة والنساء والسفر.. هذه هي الصفات التي صنعتني))[22]

فما بين الصفات التي تشكّل فضاء الطفولة المثيرة ((الفقر / الجمال / الخوف)) والخصائص التي مثّلت الحياة في نظره ومشهدتها وكوّنت حضورها ((الكتابة/النساء/السفر))، تتجلّى صورة عبد الستار ناصر - الإنسان والمبدع - وتتكامل لوحة حياته أمام بصر القارئ الرائي، وهو يقدّمها بوصفها دليلاً قرائياً لا يمكن فهم تجربته والتعاطي الحرّ معها إلا من خلاله، فعلى القارئ أن

يستحضر هذه الثيمات ويضعها نصب عينيه القارئتين وهو يقرأ قصصه ورواياته، ومن دون ذلك تبقى قراءة عبد الستار ناصر ناقصة.

إن سيرة الحياة التي تحيط بسيرة القصة والرواية عنده يمكن وضعها في حدود مثلّث الطفولة ومثلّث التشكيل والصناعة، وعبد الستار ناصر في سبيل تقصّي نتائج الفروض لا يترك الأمور على صورتها الافتراضية أو الاعترافية الأولى، بل يمضي في متابعة تطوّر وتشكّل الصفات، ما اندثر منها وما بقي، فضلاً على حدود التأثير والإسهام في صوغ الشخصية والتجربة والمصير، ومن بعد ذلك النصّ والخطاب.

لذا نجده يحصي النتائج في عملية حسابية دقيقة وبسيطة في الوقت ذاته، كاشفاً عن مصير تشكيلي منتج يؤول في سياقه النهائي تقريباً إلى الكتابة إذ يقول:((بين الفقر والجمال والخوف، بين السفر والنساء، كانت حياتي، وبعد هذه السنين الطوال، لم يبق من الفقر سوى ذكرياته الموجعة وآلامه المبدعة، ولم يبق من الخوف، سوى ملامحه البعيدة وكابوسه الشيطاني المبدع، ولم يبق من الجمال سوى حساب البقية الباقية من سنوات عمري والتمتّع بالشعرات البيض بسرعة خبيثة إلى رأسي وحياتي، لكن الكتابة ما زالت الهاجس الأول، الهاجس اللذيذ، وما زال السفر أعذب أحلامي، وفي الوقت نفسه ما زلت أرى النساء أخطر أفعالي وأعذب احتراقاتي. هناك كانت حياتي، الماضي الذي ما زلت أحبه برغم عذاباته العظيمة، فهو الماضي الذي صنع قصصي وتجاربي، وأنا رجل يحب ما يكتب، حتى إذا كانت هذه الكتابات مجرد (شخابيط) سود لا معنى لها .))[23]

ولعلّ الصيغة التشكيلية التي برزت في أعقاب العملية الحسابية ((لم يبق من الفقر سوى ذكرياته الموجعة وآلامه المبدعة،/ولم يبق من الخوف سوى ملامحه البعيدة وكابوسه الشيطاني المبدع،/ولم يبق من الجمال سوى حساب البقية الباقية من سنوات عمري والتمتّع بالشعرات البيض بسرعة

خبيثة إلى رأسي وحياتي))، وقد تكررت على هذا النحو إنما توحي بانتهاء اللعبة في الصفات وتحوّلها إلى مسار آخر، في ظلّ بقاء الكتابة محوراً مركزياً وجوهرياً للحياة ((لكن الكتابة ما زالت الهاجس الأول، الهاجس اللذيذ))، على الرغم من بقاء ((السفر أعذب أحلامي)) والنساء ((أخطر أفعالي وأعذب احتراقاتي))، على النحو الذي يجعله يدين لهذا الماضي بمنجزه العظيم في ((صنع قصصي وتجاربي))، إلا أنه في الأحوال كلّها ينتهي إلى الاعتراف بأنه تحوّل إلى كائن كتابي، انتهت فلول تجربته مع كل المفردات المثيرة الأخرى وآلت إلى مجد كتابي لا يلمس غيره الآن ((أنا رجل يحب ما يكتب، حتى إذا كانت هذه الكتابات مجرد (شخابيط) سود لا معنى لها))، ومن جديد تتحوّل المعادلة المعلّقة في عتبة العنوان إلى حضور جديد ونهائي ((حياتي = قصصي ورواياتي))، بعد أن تحوّلت كلّ الصفات والخصائص المكوّنة والصانعة إلى رماد متطاير في وطن الذاكرة.

إنّ الفضاء التشكيلي الذي تحرّك فيه كتاب ((حياتي في قصصي ورواياتي)) هو تشكيل سيرذاتي يجانس بين تجربة الحياة وتجربة الإبداع السردي، نحو تفسير طبيعة العلاقة بين التجربتين (الحياة/الكتابة)، إذ يصرّح المؤلّف تصريحاً بالغ الوضوح والجرأة والتمظهر أن كتابته السردية في القصة والرواية إنما هي تعبير حيّ عن تجربته في الحياة، وتشكيلية تجربته في القصة والرواية هي صورة مناظرة لتجربته في الحياة، على النحو الذي يحكي قوّة الحضور المرجعي في العملية الإبداعية.

وهو ما يطرح سؤال الإبداع بين مرجعية الواقع والتخييل، وكيف يمكن للتشكيل السيرذاتي أن يتحرّك بين منطقة الواقع بما تفرزه من قضايا وحكايات وأفكار وقيم ومادة يمكن استغلالها لتشكيل نص سردي، يستخدم أدوات التعبير والتشكيل السردية كي يتمكّن من تشييد عمارته الإبداعية من مواد واقعية ووسائل فنية وجمالية.

السيرة الطائرة:
إشكالية المعنى والتباس الحدود

تنتمي السيرة الذاتية النوعية الموصوفة بـ (السيرة الطائرة) التي كتبها الشاعر والروائي إبراهيم نصر الله إلى نوع تشكيلي خاص ومتميّز من أنواع الكتابة السيرذاتية، وتشرع في تميّزها النوعي منذ عتبة عنوانها الإشكالي ((أقل من عدو/أكثر من صديق))[24]، إذ تثير هذه العتبة العنوانية تضاداً طباقياً جدلياً يوصف في المصطلح البلاغي بـ (المقابلة) بين ((أقل/أكثر))، ((عدو/صديق))، يحيط فضاء العنونة بقابلية مدهشة ومحفّزة على إغراء التأويل والمقاربة والقراءة المدققة الفاحصة الساعية إلى الكشف والاكتشاف، في ظلّ هذا الصراع الدلالي الكامن والمستتر بين المتضادّين.

لا شكّ في أنّ الثنائية التضادّية العميقة لتشكيل بلاغة التضاد ((عدو/صديق)) تنطوي على معنى تقليدي متعاهد عليه ضارب في تاريخيته، على الأصعدة كافة، الشعبي التداولي أو الفلسفي أو النفسي أو الثقافي أو الفكري أو السياسي أو على أيّ صعيد آخر ممكن أو متاح، وهي ذات حدود واضحة قابلة للفصل تحت أي عنوان من هذه العنوانات حين تخضع لآليات الفحص والتفريق ووضع الحدود.

فالإنسان يصنّف الآخر حين يحتاج إلى تصنيفه ضمن هذا الإطار إما إلى ((عدو)) أو إلى ((صديق))، وأحياناً إلى ما بينهما، ضمن قياسات

تشكيلية معينة تشتغل عليها رؤية المصنّف، وموقفه، وثقافته، وتكامله الانفعالي، والحدود المفهومية التي يعمل عليها ويشتغل على قيمها، وهو تصنيف يعتمد على خيارات في الحياة والإنسان والزمان والمكان والحدث وتفاصيل أخرى كثيرة داخل هذا السياق.

إلا أن هذه الحدود والتصنيفات والقياسات تهتزّ تماماً، وتدخل في إشكال لساني وسيميائي وبلاغي كبير على الأصعدة كافة، حين تسند هذه الثنائية إلى ثنائية تشكيلية أخرى حسابية ذات مراوغة شعرية - دلالية هي ((أقل/أكثر))، بكلّ ما تتميّز به هذه الثنائية المفتوحة من التباس وتداخل وتفاوت وغموض وتموّج وحساسية رياضية، يمكن أن تحيط المفهومين المتضادّين الخاضعين للقياس ((عدو/صديق)) بمنظور ثقافي جديد مشحون بالانزياح، وتقود قلق المعادلة المفهوم - شعرية الملتبسة في عتبة العنوان إلى مسار كثيف مشرع عميقاً وواسعاً للتأمل والتأويل والقراءة واقتراح الحدود.

عتبة التقديم التي يعتمدها الكاتب مدخلاً للشروع في الكتابة وتقديم الأنموذج هنا تتكثّف على نحو رمزي وشعري كبير، وتنحو في تعبيريتها نحواً فلسفياً واضحاً يعبّر عن تشكيل الرؤية الفلسفية الكتابية التي يشتغل عليها عموماً:

((بمثابة التقديم: عنّا وعن روح العالم (الصديق: آخر هو أنت).))

فتسمية العتبة بـ ((بمثابة التقديم)) تتقشّف في منح هذه العتبة الأهمية النصيّة المطلوبة في سياق فضاء التقديم المعروف، فتقلّل من حضورها العتباتي بمفردة ((بمثابة)) التي تعبّر عن عدم صيرورة عتبة التقديم صيرورة تشكيلية كاملة وشاملة، فاستعيض بها عتبةً تشبيهيةً على

نحو مختصر ومكثّف، تتحرّك في السياق تحركاً عتباتياً غير مقصود وغير لافت، لكنه في الوقت نفسه مقصود ولافت من منظور آخر.

تمزج مقولة التقديم المختصرة والمتقشّفة بين مرجعية الذات الجمعية ((عنّا)) ومرجعية فضاء العالم الداخلي ((عن روح العالم)) المعطوفة عليها، وتُداخِل بينهما في سياق اقتسام المفهوم بين الأنا والآخر (الصديق)، حيث يتمظهر المفهوم هنا ويتكشّف عن جدل واضح (الصديق: آخر هو أنت)، بمعنى أن حساسية الاختيار تدخل في سياق وجودي وجمالي بارع وراقٍ يتحول فيه الصديق إلى شكل من أشكال (الأنا)، يكفّ فيه عن كونه آخر على الرغم من أنه عملياً وسياقياً وتشكيلياً (آخر) في وجوده وكينونته.

ينطوي هذا الكتاب ذو التشكيل السيرذاتي النوعي على نزعة إنسانية ترفع الشأن الثقافي والفكري والأدبي إلى مصاف المنجزات الكبرى في الحياة، وتجعل من هذا الشأن البالغ الخصوصية شأناً بالغ الإنسانية في آن، حين يستدّل المرء (كاتباً وفناناً ومبدعاً) بآليات روحه على مكامن الحياة الثرّة والخصبة في بهجة الاكتشاف والإيجاد، إذ يجد أن الآخرين من جنسه الإبداعي الإنساني قد توافدوا على هذه الواحات الخلاّبة قبله أو بعده أو معه، بالهاجس ذاته والفرح ذاته والحبّ ذاته واللذّة ذاتها، على النحو الذي يشكّل له ولهم وطناً عاشقاً يتسّع للجميع، ويغمر الجميع بألفة ومحبة وسلام وتسامح وأخّوة، تمتّد يد كلّ واحد فيهم لتصبح ((أكثر من صديق)) مثل تلك اليد الحانية التي تعتلي غلاف الكتاب، وقد أُخذتْ بتفصيل خاص من (مايكل أنجلو) لتطلق علامة المعنى وقوّة التشكيل في لوحة الغلاف، معلنةً عن أقصى درجات الحضور والتألق والتدليل والتصوير والتشكيل.

وهو ما يسعى هذا المنعطف من ((بمثابة التقديم)) إلى عرضه، والتعبير من خلاله عن فلسفة الرؤية الكتابية في هذا الكتاب:

((كنت أرحل في السنوات الأخيرة بين مدينة ومدينة، والتقي كتّاباً وفنانين من عديد دول العالم، يجمعنا مهرجان ثقافي هنا أو ندوة هناك، يجمعنا حديث عابر أو حديث طويل، وكلّما رحنا نقلّب ذاكرتنا باحثين عن شيء نبدأ به حديثنا، اكتشفنا اننا اقرب لبعضنا مما كنّا نتصوّر، واننا نعرف بعضنا احياناً اكثر مما تصوّرنا، لأننا كنا نعرف بعضنا بما نحبّ وبمن نحبّ. نكتشف انّنا سكان وردة واحدة وحلم واحد وذائقة واحدة تتلمّس الضوء بتطلّعها للحياة والجمال، نكتشف ان ما شكّلَنا بشراً هو ذلك الفيض النّوراني من المبدعين الكبار، نكتشف قرابتنا وأخوّتنا وصفاء أرواحنا، حين نكتشف أن هؤلاء المبدعين قد جمعونا طويلاً، قبل ان نلتقي، ومهّدوا لنا الدروب بجمالهم كي لا نفترق من جديد)) [25].

ولعلّ العبارة الأخيرة البالغة الاختزال والتدليل والتشكيل ((ومهّدوا لنا الدروب بجمالهم كي لا نفترق من جديد))، إنما تختزل فكرة الوحدة الروحية والإنسانية والإبداعية بين كل مبدعي العالم وعلى مرّ العصور، على النحو الذي تكون فيه سيرة إيّ مبدع هي جزء من سيرة الإبداع الإنساني الكلّي بمعناها الحضاري الراقي، ودهشتها القصوى التي ترعى فضاء الإبداع بطاقة لا متناهية من قوّة الحضور والأصالة والجمال والحب والحرية.

إن العثور السيرذاتي الاكتشافي على (الصديق: آخر هو أنت) هو المفتاح الإنساني المركزي للعودة إلى البراءة الأولى والتشكيل البشري الأوّل، وهو المساحة الحرّة التي يجد فيها الإنسان ذاته الجمالية وقد تشكّلت من ذوات أخرى، تناصّت معها إبداعياً وشعورياً وانفعالياً ووجدانياً وفكرياً

وفلسفياً وروحياً بوحدة تتماهى في جدلها وتتفوّق على تعدديتها، حين تتحقق تحت سقف حماسة الطفولة:

((كل شخص قابلته في هذا الدوران بين كثير من مدن الأرض، اكتشفت معه بعد خمس دقائق الطريقة التي يمكن أن يتحوّل فيها البشر إلى أطفال يفيضون حماسة، واكتشفت اننا كم كنّا مخطئين حين ظننا اننا افتقدنا براءتنا للأبد)) (26)

إذ يتكشّف غيم الانفعال والحماسة والتدفّق عن صفاء ووضوح مدهش، يضخّ السيرة الذاتية المشتركة والجمعية بكل معاني الوحدة والألفة والجمال، على النحو الذي تبدو فيه الحياة أكثر قيمة ودلالة وعطاء ووجوداً وسعة ومغزى.

إنّ تجربة الكتابة في نطاق التشكيل السيرذاتي ترتبط دائماً بشبكة من المثيرات والدوافع والروابط والأسئلة المتكررة الدائبة، بحثاً عن طريقة تشكيل وتعبير تستوعب روح هذه التجربة وتفاصيلها ورؤياتها، من أجل النهوض الجمالي بفتح المجال السيرذاتي بشتّى أنواعه على مسالك الكتابة ودروبها، كي تتشكّل فنياً على النحو الذي يليق بها ويرفعها من مرتبة السرد الشفاهي المتشتّت في الأفق إلى فضاء التشكيل الكتابي المقيم في اللغة والذاكرة والحلم، والمتمظهر أبداً في حقل التداول المستمرّ عبر العصور:

((ذات يوم سألني الصديق الروائي فاروق وادي بعد سهرة طويلة تحدّثنا فيها عن امسيات شعرية اقمتها ولقاءات مع كثير من البشر في غير مكان في هذا العالم: لماذا لا تكتب ذلك كلّه؟ سنوات كثيرة مرّت على ذلك السؤال، ولكنه ظلّ

حاضراً وباحثاً بقوّة عن إجابته. إلى أن جاءت تلك الرحلة الاستثنائية إلى كولومبيا، الرحلة التي عدتُ منها مبهوراً وسعيداً بما رأيت. حدّثت صديقي الدكتور فيصل درّاج كثيراً عنها، وفجأة سألني؛ لماذا لا تكتب عنها، ثلاثة أو أربعة مقالات. إن فيها الكثير مما يمكن أن يقال؟ ولكنني حين بدأت، كنت أعرف أنني لن أكتب مقالات عن تجربة كولومبيا، بل كتاباً، وربما يعود ذلك لميلي الدائم لرؤية الأشياء متّحدة ببعضها البعض، محاورة لبعضها البعض ومكمّلة لبعضها البعض ومضيئة لبعضها البعض. وقد كنت دائماً مبهوراً بما تركه السفر من أثر في تجربتي الكتابية، وأكاد أقول إنه كتب معي ربع أعمالي الأدبية، من (براري الحمّى) إلى (الأمواج البريّة) إلى (مجرد 2 فقط) إلى (فضيحة الثعلب) إلى (مرايا الخريف) الذي لم يصدر بعد، إلى عشرات القصائد المتفرّقة وصولاً إلى هذا الكتاب نفسه!! ولذا فإن هذا الكتاب بقدر ما هو عن أسفار كثيرة فإنه عن (السفر) وعن بشر كثيرين إلا أنه عن (الإنسان) وعن كتب كثيرة إلا أنه عن (الكتابة). إنه في النهاية جزء من سيرتي.. السيرة الطائرة!» (27)

لعلّ الخاتمة الصريحة التي اختتم بها الكاتب رؤيته هذه «إنه في النهاية جزء من سيرتي» تعبّر أيما تعبير عن غائية هذا النوع من التشكيل الكتابي، فهي إذن وفي النهاية جزء من السيرة التي ينبغي كتابتها وتسجيل أحداثها برؤية تشكيلية معينة، ويأتي التعريف اللافت «السيرة الطائرة» معبّراً عن شكل هذا الجزء من السيرة ومحتواه.

تتجلّى تجربة السفر بوصفها واحدة من أثرى التجارب الشخصية عند نصر الله وأثراها وأخصبها، إذ يدين هنا بريع أعماله الأدبية لهذه التجربة، ولاشكّ في أنّ تجربة السفر تمثّل مفصلاً مركزياً من مفاصل السيرة الذاتية، وهي بصفتها المتحركة «الطائرة» تضخّ في مدوّنة السيرة عمقاً وسعة وديناميةً ورؤية لا حدود لها، ولاشكّ في أن الانتباه إليها على هذا النحو بمعطياتها التشكيلية السيرذاتية يعبّر عن وعي متميّز في إدراك قيمة هذه التجربة على الصعيد السيرذاتي، كونها حاضنة للحكاية والصورة والموقف والمشهد واللقطة.

تجربة السفر كما يقدمها نصر الله هنا ليست تجربة حركة في المكان، وتنقّل بين المدن، ومتعة التغيير في الزمن الرتيب فحسب، بل هي تجربة في الكشف والاكتشاف وتطوير الأدوات وتخصيب الرؤية داخل الذات وخارجها، وهي ليست تجربة فردية تتوقّف عند حدود الإضافة التي يمكن أن تغتني بها شخصية المسافر، بل هي كما يعبّر إبراهيم نصر الله هنا تجربة غنية في معرفة البشر، وهو ما يجعل من التجربة السيرذاتية هنا تجربة في المعرفة والإنسان والطبيعة والأشياء بكلّ تفاصيلها ومركبّاتها وتكويناتها، وتحتاج إلى تجربة موازية لها في الكتابة يكون بوسعها إضاءة أعماق السفر ومعناه الجوهري ورؤيته الغائرة في دقائق الأشياء وذرّاتها وأنساغها الداخلية العميقة، التي هي بحاجة إلى لغة شاعرة، ولغة سازدة، ولغة ممسرحة، ولغة مفلمنة، ولغة مفعمة باللون والخطّ والكتلة، يتداخل فيها الشعري بالسردي بالدرامي بالسينمائي بالتشكيلي بالنحتي بالتصويري، كي يكون بوسعها تمثيل خصوصية التجربة والاستجابة لعمقها وطبقاتها وطرافتها وحيويتها واشتباكها، وبناء عمارتها التشكيلية على النحو الذي فعله نصر الله في سيرته الطائرة هذه.

إنّ التصوير المشهدي السيرذاتي يتجوّل بحرية كافية في منازل

الأجناس والفنون ليتمكّن من تقديم رؤيته السيرذاتية على نحو مختلف ومغاير، وبما أنّ إبراهيم نصر الله يشتغل على الشعر والرواية في نسقين إبداعيين متوازيين، فإن خبرته الكتابية في المجالين تجلّت على أمثل ما يكون في إنجاز نصّ إبداعي ذي تشكيل سيرذاتي يبدو وكأنه حاصل جمع القصيدة مع الرواية، فضلاً على تسخير كل ما أمكن وأتيح من خبرات كتابية جمالية للوصول بنص ((السيرة الطائرة)) إلى مقام إبداعي تتميز فيه اللغة والرؤية وأسلوبية التعبير والتصوير.

لذا فهو يرسم بسردية عالية ذات بصرية حكائية متوقّدة مشهداً سيرذاتياً من مشاهد سيرته الطائرة، يستعيد فيها طاقة الذاكرة ويبعث حساسية الحلم في قارورة تعبير واحدة، مع حثّ الكاميرا الرائية على التقاط كلّ شيء ظاهر ومخفي، صائت ومصمت، خارجي وداخلي، صغير وكبير، واسع ومحدود في فضاء المشهد التشكيلي المرسوم بعناية جمالية بالغة:

((صباحاً صحوت قبل موعد عودتنا إلى (كالي) بساعتين، قلتُ، سأرى المحيط في هذا الوقت وأودّعه. سرتُ فوق الميناء الخشبي حتى وصلتُ إلى تلك النقطة التي لم أعد أرى بعدها إلا الماء، الماء الذي يزنّر الكرة الأرضية كلّها. وتساءلت: من كان يصدّق أنني سأصل إلى هذه الأرض القصيّة في أيّ يوم من الأيام. واستعدتُ تلك الأحلام الصغيرة التي داعبتنا ذات يوم بالوصول إلى أيّ مكان، أيّ مدينة، خارج ذلك المخيّم المزنّر ببحيرات الطين الأحمر الثقيل. من كان يصدّق أنني سأصل إلى أيّ مكان بعد أن تخلّت الحافلات عن أحلامي الصغيرة ولم تحملني الطائرة الأولى إلا إلى الصحراء.. وماذا عن أستاذ اللغة العربية

الذي لم يصدّق أبداً أنني كتبتُ تلك القصيدة؟! ما الذي سيحدث لو قابلته وقلتُ له: إنّ للقصائد أجنحة؟ وأنها طارت بي إلى هنا؟! أمام محيط واسع كهذا، استطعت الوقوف على ضفتيه اللتين تطوقان العالم، لم يكن الأمر سوى معجزة إذا ما قيس بالمقدمات. (نبيل) قرّر البقاء لأن المحيط سمع نداءه، وهاهما يتبادلان الحياة، وقد أبعدا فكرة الموت. كنتُ أريد أن أقول لنبيل، لكن تلك الساعات القليلة التي امضيتها هناك لم تكن كافية: هناك أسطورة فلسطينية تقول: لقد خلق الله الإنسان من ترابين، تراب المكان الذي يولد فيه، وتراب المكان الذي سيموت فيه. لقد كانت هذه الأسطورة جزءاً اساساً من روايتي (أعراس آمنة) ولكنني اكتشف فيها اليوم شيئاً جديداً، أكتشف أنها تحمل في جوهرها قيماً عالية ضدّ التعصّب لأي مكان، وأولها ذاك المكان الذي ولد فيه لأنها تقول له: هناك مكان آخر تنتمي إليه هو المكان الذي يشكّل النصف الآخر من (تراب) جسدك. تقول له: إنك تنتمي لعالمين، ولأنك لا تعرف عالمك الثاني فإنك تنتمي بالضرورة لكلّ عالم خارج عالمك. وفجأة وجدتني اتساءل: وأيّ ماء صبّه الله على تراب أجسادنا كي يكون الطين؟ الا يمكن أن يكون ذلك الماء أيضاً من كلّ مياه شرب الإنسان منها أو خاضها أو رآها، أكانت مياه ينابيع أو مياه أنهار او بحيرات أو بحار أو محيطات أو مياه أمطار. لقد وجد نبيل ذلك المكان الذي يجب أن يموت فيه، لأنه وجد المكان الذي يحبّ أن يعيش فيه.

استعيد الأماكن كلّها

أمدُ ذراعيّ على وسعهما
أطوّقُ بهما هذا الكوكب الصغير
واحتضنه بحرارة..
ولكن..
ثمة هناك،
أكثر من جرح في القلب!!» [28]

تتفاعل الذكرى بالحلم عند نقطة الراهن المكاني في شخصية الرائي الذي يعيش لحظة سيرذاتية استثنائية «تساءلت: من كان يصدّق أنني سأصل إلى هذه الأرض القصيّة في أيّ يوم من الأيام. واستعدتُ تلك الأحلام الصغيرة التي داعبتنا ذات يوم بالوصول إلى أيّ مكان، أيّ مدينة، خارج ذلك المخيّم المزنّر ببحيرات الطين الأحمر الثقيل.»، إذ تتلاقى أشكال المكان المتصارعة في حاضرة الزمن «الأرض القصيّة/أيّ مكان/المخيّم»، بما بين المخيم بزمنه وشكله الموصوف بـ «المخيّم المزنّر ببحيرات الطين الأحمر الثقيل.»، و «الأرض القصيّة» التي يرد الماء فيها إلى ما لانهاية وكأنه نهاية العالم، إذ يشعر الرائي أنه حقق انتصاراً كبيراً على المكان والزمن والحادثة السيرذاتية.

وهنا يستعيد تجربته في السفر الأوّل حين غادر إلى الدمام للعمل مضطراً في مشهدية مقارنة بين سفر وسفر، ومكان ومكان، وزمن وزمن «. من كان يصدّق أنني سأصل إلى أيّ مكان بعد أن تخلّت الحافلات عن أحلامي الصغيرة ولم تحملني الطائرة الأولى إلا إلى الصحراء..»، من أجل اقتراح معنى سيرذاتي معيّن يستعيد الماضي ليقاربه بالحاضر على النحو الذي تتمظهر فيه شخصية الراوي السيرذاتي.

ثمة استعادة سيرذاتية بالغة الأهمية تسلّط الضوء المباشر على الراهن الشعري للشاعر إبراهيم نصر الله وهو يطير بشعره إلى هنا، إذ

تأتي الإجابة القصوى عن شكّ أستاذ اللغة العربية ((وماذا عن أستاذ اللغة العربية الذي لم يصدّق أبداً أنني كتبتُ تلك القصيدة؟! ما الذي سيحدث لو قابلته وقلتُ له: إنّ للقصائد أجنحة؟ وأنها طارت بي إلى هنا؟! أمام محيط واسع كهذا))، فلم يكتف نصر الله بردّ شكّ أستاذ اللغة العربية بل تجاوز ذلك إلى تحقيق نجاحات شعرية باهرة، صار للشعر فيها أجنحة طارت بالشاعر إلى هذا المكان البعيد الساحر أما محيط واسع لا يمكن مجرّد تصوّره في الماضي أبداً.

ما يلبث نصر الله أن يستغل هذا الفضاء التشكيلي السيرذاتي ليوظف أسطورة فلسطينية تتحدّث عن المكان بوصفه قيمةً ومصيراً ورؤية ((كنتُ أريد أن أقول لنبيل، لكن تلك الساعات القليلة التي أمضيتها هناك لم تكن كافية: هناك أسطورة فلسطينية تقول: لقد خلق الله الإنسان من ترابين، تراب المكان الذي يولد فيه، وتراب المكان الذي سيموت فيه. لقد كانت هذه الأسطورة جزءاً أساساً من روايتي (أعراس آمنة) ولكنني اكتشف فيها اليوم شيئاً جديداً))، ويعيد الأذهان إلى روايته التي اشتغل فيها على هذه الأسطورة (أعراس آمنة) التي تحكي الوجع الفلسطيني المكاني، ويضيف على ذلك كلّه إنه اكتشف في راهن السرد السيرذاتي الحكائي شيئاً جديداً يعمّق هذه الصورة المكانية ويثريها.

يطرح هذه الرؤية المكانية عبر حواره مع (نبيل) الفلسطيني المقيم هنا منذ زمن بعيد وقد اختار مكانه الثاني الذي سيموت فيه، أي الذي يعيش فيه ((لقد وجد نبيل ذلك المكان الذي يجب أن يموت فيه، لأنه وجد المكان الذي يحبّ أن يعيش فيه))، على النحو الذي يقدّم فلسفة شعرية وسردية سيرذاتية عميقة للمكان ورؤيته وتشكيله.

ولأن هذه الرؤية السيرذاتية التشكيلية للمكان بلغت هذا المبلغ من العمق والفلسفية والتاريخية، فقد شفّ الراوي السيرذاتي إلى أقصى

درجات الشفافية وهو يعرض اكتشافه المكاني الجديد عابراً الأسطورة، لينتقل الى بيته الشعري الأثير ليضاعف طاقة التشكيل السيرذاتي بزخم شعري يحكي فيه الراوي الشعري ألمه في المكان وعنه وبإزائه ((استعيد الأماكن كلّها/أمدُ ذراعيّ على وسعهما/أطوّقُ بهما هذا الكوكب الصغير/وأحتضنه بحرارة../ولكن../ثمة هناك،/أكثر من جرح في القلب!!))، إذ ينفتح التشكيل الشعري هنا على رؤية مكانية سيرذاتية تبلغ فيها الأفعال أقصى درجات الفعل والتثمير والإنتاج ((أستعيد/أمدّ/أطوّق/أحتضن))، بحيث يبدو العالم كلّه مكاناً متاحاً للراوي الشعري يفعل فيه ما يشاء، إلا أن هذه الاستعادة سرعان ما تتكفئ على أرض الواقع في بروز ((أكثر من جرح في القلب!!))، يحيل على المكان المستلب والمفقود الذي لا يمكن تطويقه واحتضانه بعد أن استقرّ أكثر من جرح في القلب، وأصبحت كل هذه الأماكن المتاحة غير قادرة على تعويضه.

إنّ التشكيل السيرذاتي في السيرة الطائرة ((أقل من عدو أكثر من صديق)) يتجاوز الحدود التقليدية للسيرة الذاتية بوصفها شكلاً سردياً معروفاً ومتداولاً، لينفتح على أفق سرد - شعري يأخذ من كلّ الفنون المتاحة، من سينما وتشكيل ودراما وغيرها، تجعل منه كتاباً جديداً بكتابة جديدة ومنظور إبداعي جديد يتقبّل كل الفنون في حاضنته السردية والشعرية معاً، وهو يزاوج مكانياً بين الأرض والسماء، الطائر والماكث، في صياغة تشكيلية حرّة تعرض المشاهد، وتستعيد الصور، وتسردن الحكايات، وتشعرن المشاعر، وتوقظ اللغة على إمكانات تعبيرية وتشكيلية مدهشة تزاوج بين المباشر والمجازي، الفردي والجمعي، الزمني والمكاني، المركزي والهامشي، الخاص والعام، في سبيكة كتابية تبرز السيرذاتي في تشكيل باهر يحكي ويصوّر ويعرض ويتذكّر ويحلم ويرى في خط تعبيري واحد ومشترك في آن.

الخطاب الذاتي المقنّع: إشكالية التجنيس

ينهض التشكيل النصّي السيرذاتي أولاً على بنية الخطاب الذاتي ((الأنوي)) بوصفه أهم شرط من الشروط الميثاقية، التي تعاينه في منطقة المتلقي على أنه نصّ مجنّس في فن السيرة الذاتية، إذ يتكّب الراوي السيرذاتي بضميره السردي الأوّل مهمة رواية الأحداث التي مرّ بها في حياته على نحو أسلوبي معيّن، ويختار الطريقة التي يراها مناسبة له ولتجربته لصوغ النص السيرذاتي على وفق رؤية معينة ومنهج معيّن وتشكيل معين.

إلا أنه بفعل تنوّع الأساليب وتعدد الرؤى لم يعد الضمير الأوّل هو الأنموذج الوحيد والمتفرّد لرواية السيرة الذاتية، إذ سعى بعض كتاب السيرة الذاتية لأسباب ذاتية وموضوعية - وربما فنية - أيضاً إلى استخدام ضمير الغائب مثلاً، بوصفه ممثّلاً للراوي الذاتي بعد حضور القرائن والأسانيد والوثائق التي تؤكّد سيرذاتية المحكي في تشكيل خطابه، وتحيل على الراوي السيرذاتي إحالة حاسمة ونهائية.

الكتاب السيرذاتي الموسوم بـ ((رقش خارج النص - غواية الزنزلخت))[29] لعبد الله رضوان يستخدم في الأساس اسماً آخر غير اسمه لرواية أنموذجه السيرذاتي، ويعطي فرصاً أخرى لرواية الحادثة السيرذاتية نفسها على ألسنة رواة آخرين، بوصفهم شهوداً عليها ومسهمين في نحو ما على صناعتها وتشكيل معمارها.

تحيل عتبة العنوان على فضاء رمزي يشتغل اشتغالاً شعرياً في تأليف صورة العنونة، فالعبارة الافتتاحية الثانوية ((رقش خارج النص)) - التي كتبت ببنط أقل كثيراً من بنط عبارة ((غواية الزنزلخت)) حيث تبدو هي العنوان المركزي -، تتمظهر تمظهراً تشكيلياً عبر دال ((رقش)) المشتغل دلالياً على حساسية الزخرفة وهندسة التزيين والتزويق، وتأخذ بعدها السيميائي الإشكالي من نفي حضورها في النص ((خارج النص)).

إذ تتبلور في هذا المضمار دلالة الحياة أكثر من دلالة الكتابة، ودلالة المشهد أكثر من دلالة الورقة، ودلالة المستور أكثر من دلالة المعلن، ودلالة التشفير أكثر من دلالة التقرير، ودلالة الحركة أكثر من دلالة الثبات.

هذا العنوان الثانوي ((رقش خارج النص)) ببنطه الخفيف نسبياً ذي اللون الواحد، يهبط إلى العنوان المركزي ((غواية الزنزلخت)) بدلالة البنط العريض المهيمن على صفحة الغلاف بلونين مميّزين، ليسلّمه أمر التشكيل النهائي لعتبة العنوان ويسند فضاءات تشكيله بما ينطوي عليه من دلالات ساندة في هذا المساق.

((غواية الزنزلخت)) عنوان مثير يتشكّل من دال ((غواية)) المحتشد بالمرجعية الحكائية الدينية والتراثية والأسطورية، والمكتظّ بقيمة تعبيرية تنشط بإزائها آليّات التأويل حين تضاف إلى ((الزنزلخت))، وهي شجرة معروفة متساقطة الأوراق وتتمتّع برائحة لطيفة، ثمارها معمّرة على الشجرة لأنها تتحمّل الجفاف واليباس، فضلاً على أنها تزرع للزينة والظلّ، وتستخدم بذورها علاجاً لبعض الأمراض.

بإضافة ((غواية)) إلى ((الزنزلخت)) تتشكّل صورة جديدة لفضاء العنونة، تسعى فيها ((غواية)) إلى استثمار كل المعاني والدلالات والصفات التي تتمتّع بها شجرة ((الزنزلخت))، وتشغيلها في مساراتها من أجل الوصول إلى تشكيل عنواني يجسّد الشجرة ويؤنسنها ويحيلها على فضاء أنثوي،

بدلالة ما تتكشّف عنه مفردة ((غواية)) من ميراث في الفعل الأنثوي الضارب في أعماق الموروث والتاريخ والأسطورة والحكاية والتجربة، ويقوم على معمار عنواني يتحدّى القراءة ويستفزّ عدّتها بعد أن يستلهم موحيات العنوان الثانوي ((رقش خارج النص))، ويمتصّ كلّ مؤونته الرمزية والتشكيلية.

تتصدّر الكتاب عتبة إهداء ونصّها:

إلى «ميري»...
شريكة الروح...
شريكة الكتابة...
وشريكة لحياة قادمة لا بدّ
علي

وهي تقدّم الشخصيتين المركزيتين اللتين تقوم عليهما النصيّة السيرذاتية ((علي)) و ((ميري))، إذ يحتلّ ((علي)) موقع الراوي الذاتي الأكثر حضوراً في النص، وتحتلّ ((ميري)) الموقع المناظر والمهيمن على سير الأحداث السيرذاتية وبناء تشكيلها، على النحو الذي تبدو فيه وكأن النص بأجمعه كُتب لصالح ((ميري)) من طرف ((علي))، وهي تنتشر على الجزء الأعظم من مساحة المروي السيرذاتي.

لعلّ نصّ عتبة الإهداء يرسم على نحو غزير صورة ((ميري)) في فضاء الراوي والمروي، إذ هي ((شريكة الروح.../شريكة الكتابة.../وشريكة لحياة قادمة لا بدّ))، بمعنى أنها تشغل كلّ شيء تقريباً وعلى المستويات كافة.

ويمكن تعزيز هذه الصورة من خلال استقراء النص الاستهلالي

الذي يتصدّر نصوص الكتاب والموسوم بـ ((المنذور))، ويكشف عن هوية الخطاب وتشكيله وانموذجه ورؤيته وحدوده وفضائه وإشكاليته، ونصّه:

«منذور لك»، هذا ما أراد علي قوله في اللقاء الثالث، ولكنه آثر تأجيل ذلك حتى تستقرّ الأمور، وتأخذ مجراها الطبيعي، إذ خاف من صعوبة وعي الحالة، أو الشك في قبولها على الأقل، لكنه ظلّ مسكوناً بهجس الفكرة، بل وتذكّر جيداً مقولة «الزين» في «ضو البيت» للطيّب صالح، حين هتف بين صويحباته من صبايا القرية قائلاً:

«أنا مقتول في حوش فلان»، في بيت والد إحدى الصبايا -، لذا أراد أن يصرخ مثل صرخة الدرويش «الزين»، انا مقتول في حوش «ميري»، لكنه آثر التريث أيضاً.

أربعة وخمسون عاماً مرّت امام مخيلة «علي»، تعرّف فيها على فتيات كثيرات، وعلى نساء كثيرات، ابتداءً من ابنة الراعي في المخيّم، وصولاً إلى أرقى سيدات المجتمع، جرّب كثيراً، وظنّ أن حبه الحقيقي قد اتى، إذا لم يكن مع الحبيبات جميعهنّ، فعلى الأقل مع خمسة او ستة منهن، لكنّ جميع العلاقات كانت تنتهي ببهوت يسيطر على العلاقة، فتصبح بيضاء تماماً، والأبيض موت، لا لون ولا ظلّ ولا احتواء، فتموت الشعلة، ويعود إلى وضعه من جديد، منتظراً تلك التي لا تجيء، كأنه في انتظار «جودو» جديد، في انتظار علاقة حبّ خاصة، مع نمط مغاير من النساء، فالمرأة عند «علي» هي شعلة الحياة، نصفه الآخر، مبرر الوجود، وفرح العالم،

ودهشة الطفل الصغير الذي ظلّ محافظاً عليه طوال عمره، الطفل المشاغب الذي ينوس بين الثانية عشرة، والثالثة عشرة، لا يتجاوز إلى الأمام، ولا يعود إلى الوراء، ومع أن الحياة بشقاوتها حاولت قتل الطفل داخله، لكنّ علياً ظلّ متشبثاً به، باعتباره صنو حياته، ومبرر وجوده، فقد ظلّ مسكوناً بطفل مشاكس صاحب خيال شعري، طفل مليء بالحياة، والتمرّد، والحنان والضعف، والقوّة، والحرد، والرقّة، والبكاء إلى درجة العويل، والضحك حتى يظنّ الآخرون أن الدنيا كلّها تضحك، طفل مخيّم شقيّ، مشاكس وحرون، لم تدجّنه السنوات العجاف الطويلة، ولا هدّته المدينة، ولا لململته الأحزاب، السريّة منها والعلنية، ولا استوعبته المؤسسات، الرسمية منها والشعبية، طفل نار متقّد مثل راس افعى في يوم قائظ.

هذا هو احد وجوه علي المتعددة، وهو الوجه العزيز إلى قلبه، بل يكاد يكون حياته نفسها، والغريب أن هذا الطفل الشقيّ يظلّ مختفياً كأن لا وجود له، فإذا حضرت من يظنّ أنها قد تكون هي، برقت العينان، واحمرّ الوجه، وحضر الولد الشقيّ، فكأن الدنيا ستولد من جديد، وكأن الروح قد أخذت حضورها، واستوت في سمتها مشرقة ممتلئة بهجة وحبورا. [30]

يعكس نص ((المنذور)) الاستهلالي صورة ((علي)) على لسان راوٍ يبدو سياقياً وكأنه راوٍ كلّي العلم، له معرفة دقيقة بالتكوين الحسّي والعاطفي والوجداني والتشكيل الذاكراتي الباطني لشخصية ((علي))، إلا أن الحرارة

والحميمية والتدفّق والأسى وروح الانتماء ودقّة تشكيل هذا الفضاء الشخصاني وعفويته وانسيابيته، يحيل على محكي لراوٍ ذاتي صافي الذاتية، تقنّع هنا - لضرورات تشكيلية نصيّة - خلف راوٍ كلّي العلم ليأخذ حريته أكثر في تعزيز الصفات ورسم الخصائص التي تصوّره بإخلاص.

لا بدّ لنا أولاً من إثبات أن شخصية ((علي)) الواردة في النص هي شخصية الكاتب ((عبد الله رضوان)) نفسه، كي يحقّ لنا تناول النص بوصفه نصّاً مجنّساً في السيرة الذاتية، ولا بدّ في هذا الصدد من مقاربة واختبار وثائق وأسانيد وقرائن إحالية تثبت ذلك، وسنعتمد في هذا السبيل أحد نصوص الكتاب الذي يتصدّر الجزء الأخير منه بعنوان ((بعض من رسائل علي إلى ميري))، وهو النص الموسوم بـ ((حبيبتي وطني)):

> **اعترف ان حبّك مختلف، وأن إحساسي بك مختلف، واعترف أنني وإذ أحسّ بضياعي الكامل وطنياً، إذ لا احسّ بأنني فلسطيني ليقبلني الفلسطينيون، وكل محاولاتي لأن اكون أردنياً باءت بالفشل، إنهم لا يريدونني فأنا غراب ازرق نعم غراب مختلف ازرق، اتدرين يا حبيبتي، كنت قبلك معلّقاً، او لأقل جالساً على جبل من هواء. رجلاي تضربان الريح، ورأسي يعانق السحاب، لكن بلا ارض، بلا وطن، فهل تقبلين ان تكوني وطني، ميري، انت وطني... وطني... وطني... وطني... وطني.** (31)

فالاعتراف بأنه ((أنا غراب أزرق)) لوصف حالة الغربة والاغتراب والضياع الذي يعيشه في المكان، يحيل على كتاب عبد الله رضوان الشعري الموسوم بـ ((غراب أزرق))[32]، وهو ثلاثية شعرية يفرد الجزء الثالث منها

الذي جاء بعنوان ((أبواب ميري)) ويهديه لميري ((إليها دائماً..))[33] ويوقّع تحت الإهداء ((عبد الله رضوان))، على النحو الذي يجعل من ((علي)) في ((غواية الزنزلخت)) هو ((عبد الله رضوان))، ولاسيما أن الاسمين يبدآن بالحرف ((ع)) المفتوح دائماً على الأشياء.

فضلاً على ذلك فثمة إحالات أخرى تثبت تطابق شخصية علي في الكتاب مع شخصية عبد الله رضوان المؤلّف، بعضها يحيل على عمر ((علي)) الذي يقترب من عمر عبد الله رضوان، وبعضها يحيل على مراحل العمل الوظيفي والتاريخ الشخصي وغيرها، وكلّها تصبّ في توثيق شخصية الراوي وتشكيلها بوصفها شخصية المؤلّف نفسه.

يتركّب الكتاب من مجموعة متنوّعة من الفقرات، القسم الأول منها مسمّى بأسماء تروي الحدث بضميرها السارد حين تعتلي عنوان الفقرة مثل ((هبة/نهى/ميري/عبود/علي/ميري))، وتتمحور سردياتها على شكل شهادات تؤكّد على نحو أو آخر حب علي لميري وحب ميري لعلي من زوايا نظر مختلفة ومتباينة.

وقسم آخر حواري هو ((حوار أول/حوار 2/حوار))، تصبّ حواراته في نهر هذا الحب بين علي وميري وقد أخذ بناصية كلّ شيء في الكتاب تقريباً.

والقسم الثالث مشغول بالصفات المنتخبة ((المنذور/الولد المشاغب الأخضراني/الأبيض))، وهو يُظهر المعشوق علي وقد تمظهر بمظاهر عدّة تؤكّد وسامته وخصوصيته وأهليته لحب ميري وغيرها.

والقسم الرابع مخصص لميري وصفاتها وأحوالها التي تحتلّ الجزء الأعظم من الكتاب ((ميري الحلوة/ميري الحلوة كثيراً/ميري في ميعتها/دخلة ميري/ميري تودّع طفولتها مبكّراً/وكان أن تذكّرت ميري طفولتها/ميري تسترسل في فكّ رموزها/غيرة ميري))، وقد غذّت الصفات والأحوال

والمواقف والأشكال شخصية ميري ووضعتها في سياق تشكيل صوري وشخصاني عالي التميّز، يصلح في خاتمة الأمر لاهتمام علي وحبّه.

وقسم آخر لأحوال علي وأحوال بعض الشخصيات المرتبطة به ((علي يمتلك الأبيض/علي يتحدّث/أمي تستقبلنا بدعاء فاجع/فريدة تعرّفنا على جغرافية جسمها))، لا يبتعد كثيراً عن شمول علي بصفات جديدة على مستوى الذاكرة المحرومة أم الراهن المزدان بالحيوية والشباب والخصوصية.

وقسم آخر وأخير يشتغل على عنوانات متنوعة الأداء والتشكيل والقيمة والتوصيف ((كيس الطحين والتحوّلات الصعبة/التماهي/حكاية «الهريسة» والجوع الدائم/شياطين المخيّم ينظمّون احتفالات خاصة/مقتطفات غير منظّمة من ذاكرة منظّمة/دهشة السفرجل أمام جنون الكاكا/معاليق/مجرد مداخلة/قال الراوي/الزوج القادم))، ويروي مقاطع منتخبة ومختارة من سيرة عبد الله رضوان/علي وعلاقاته ولاسيما في مرحلة الطفولة، إذ كشفت عن نزوع مبكّر له نحو السعي إلى إشباع ذاته بكل ما حُرم منه، فضلاً على وعي مبكّر أيضاً بإدراك الأشياء إدراكاً مختلفاً يمكن أن يجيب على بعض الأسئلة السيرذاتية في تجربته.

ويختتم الكتاب بما عنونه بـ ((بعض رسائل علي إلى ميري)) وقد أخذت كل رسالة عنواناً ما أيضاً، وربما لا تضيف هذه الرسائل شيئاً إلى ما روته الفقرات السابقة من حساسية عشقية بين علي وميري، لم تقف عند حدّ، وسردت من الحكايات المتنوعة ما فيه الكفاية لوضع هذه القصّة موضع التنفيذ السيرذاتي الكتابي.

يتميّز كتاب ((غواية الزنزلخت)) بخضوعه لسلطة الشاعر في الكاتب، وظهر ذلك جلياً في كثرة المقاطع الشعرية الواردة فيه، في الوقت الذي لا تؤدي فيه كل هذه المقاطع الواردة وظيفة سيرذاتية تلائم حساسية النوع

الكتابي السيرذاتي السردي الذي جاء عليه، وربما كانت الغواية الشعرية في ضمير الشاعر الكتابي أقوى من رغبة الحفاظ على هوية النوع، بحيث فاضت المقاطع الشعرية عن حاجة الأنموذج الكتابي.

وفي السياق ذاته يمكن رصد تكرار الكثير من الألفاظ والصيغ والتعبيرات التي تمثّل ما يصطلح عليه بالانسياح العاطفي، وهي تجري مجرى الحساسية الشعرية في التعبير عن قصة الحب الاستثنائية التي سعى الكتاب السيرذاتي إلى تجسيدها، ولم يكن هذا التكرار ليصبّ في صالح تطوّر الأنموذج السيرذاتي السردي، قدر استجابته للرغبة الشعرية العالية في ضخّ ما تيسّر من غيم الشعر في سماء الكتابة.

اتّسم تشكيل نصّ ((غواية الزنزلخت)) أيضاً بمحدودية الزمان والمكان، إذ على الرغم من أن الراوي السيرذاتي عاد إلى طفولته وحرث في أمكنة الطفولة ما وسعه ذلك، غير أن المكان الراهن المرتبط بـ ((ميري)) هو الذي كان اكثر حظوة في قوّة الحضور، وظلّ مراوحاً في حيّز زمكاني محدود بصفحة سردية حكائية واحدة ولون فضائي واحد تقريباً، على النحو الذي قلّل من رحابة وحيوية ودينامية الحراك السردي في النصّ.

ويرتبط بهذا المسار التشكيلي والمكوّن البنائي لهذا النصّ قلة التنوع في أوجه التجربة، وكأن الراوي السيرذاتي حرص على مهمة توصيلية إبلاغية ذات إنشائية خاصة لنوعه الكتابي، بصرف النظر عن الرغبة في تشغيل أدوات كتابية لا تتوقف عند حدود الإبلاغ والتوصيل، بل تتعدى ذلك إلى صوغ أنموذج كتابي متنوع يرصد حركية تجربة إنسانية متنوعة، ويفيد من الطاقات والأدوات المتنوعة التي يمتلكها الكاتب، على النحو الذي ينقل التجربة الكتابية إلى مسار ثري وخصب يستثمر كل تقانات الفنون المتاحة، ليصنع منها نصاً جديداً يضاف إلى نصوصه السابقة ويثري تجربته في الكتابة المتنوعة.

على هذا الأساس يمكن وصف الرؤية للحدث السيرذاتي في ((غواية الزنزلخت)) بأنها رؤية نسقية، راعت التشكيل النسقي وحافظت عليه، واهتمّت أكثر بالاستجابة للرغبة الكتابية الطافحة في تحويل التجربة المعيشة إلى تجربة مكتوبة، تضمن لها الحياة والاستمرار والخلود في ذاكرة القراءة، ولا تُعنى بعد ذلك كثيراً بطبيعة المكوّن البنائي للنص وتشكيلاته المعمارية وهندسة تقاناته وأدواته وفاعلياته الأسلوبية.

سيرذاتية التجربة: من التعبير إلى التشكيل

«اسمع، أنا صنعت نفسي وأدبي كله من «نشارة» الحياة»

نجيب محفوظ قائلاً لرجاء النقاش

لعلّ العتبة التي وضعتُها تصديراً لمقاربتي هذه يمكن أن تثير شبكة واسعة وعميقة من الأسئلة المثيرة، منها ما يتعلّق بطبيعة العبارة المنسوجة بحكمة فلسفية متقنة، وأخرى تتعلّق حتماً بقائلها نجيب محفوظ «درّة السرد الروائي العربي»، لكنّ المناسبة الإجرائية التي تدعوني إلى تقديم مرافعة منهجية لتبنّي رؤيتي لها هنا تتصل على نحو ما بهوية هذه المقاربة ومقولتها، إذ إنني أجتهد في توجيه مجال الرؤية نحو تشكيلية سرد الذات (الكتابة عن الذات)، وهي تأخذ عادةً مسارب شتّى، وتشتغل على أنساق شتّى، وتنحو أنحاءً مختلفة ومتباينة ومتنوعة بحسب جوهر الكتابة وفلسفتها وأسلوبية التعبير عند كاتبها.

مفهوم الـ«نشارة» يلتحق مباشرة - ضمن الرؤية التداولية الطبيعية - بالهامش، إذ هو بقايا المتن الخشبي ورذاذه المتطاير هنا وهناك بوصفه زوائد يجري التخلّص منها كي تترك المتن الخشبي الذي يعمل عليه النجار في حالته المثالية القصوى، بمعنى أنها ليست سوى (سقط المتاع) الذي غالباً ما يكون مصيره خارج قوس الاهتمام والاكتراث تماماً، غير أن صيحة

نجيب محفوظ المشحونة بخصب الرؤية وثرائها رفعت هامش النشارة إلى أعلى قمة المتن، حين تحوّل نجيب محفوظ وأدبه كلّه إلى نتاج لهذه النشارة الخارجة من متن الحياة.

يحصل هنا انقلاب شديد الحساسية والمعنى والقيمة في فهم طبيعة تشكيل المتن وطبيعة تشكيل الهامش، إذ يهمل نجيب محفوظ الحياة كلّها - التي تؤخذ في مستوى الإدراك الطبيعي دائماً على أنها (متن المتون) - متوجهاً نحو الهامش (النشارة)، كي يعترف بأنها من صنعه وصنع أدبه كلّه، ولعلّ في هذا الكلام السيميائي والرمزي إشارة حيّة بالغة التركيز والخطورة على أن علاقة الأدب والفن بالحياة تنبع من غامض الهامش لا من واضح المركز، ومن يتوجّه إلى متن الحياة باندفاع حارّ وحماس شديد لينهل منها أدبه سينتهي إلى راوٍ تسجيلي لا يرى إلا ما يراه الآخرون، في حين يرى عاشق الهامش (النشارة) بعينه النافذة الساحرة ما لا يراه الآخرون، وهذا هو الفرق الذي يجعل من نجيب محفوظ متناً سردياً عربياً أصيلاً، ومن غيره عارض حكايات يعرفها الجميع ويتقن روايتها الجميع.

في كتابها الموسوم بـ ((مذكرات أدبية فاشلة))[34] تسعى زينب البحراني إلى عرض تجربتها المرّة في عالم الكتابة، وهو كتاب سيرذاتي وصّفته البحراني أجناسياً بـ ((مذكرات)) وخصصته بـ ((أدبية)) كي تضعه في فضاء الأدب الذي يحيل على الذات الكاتبة حصراً، ثم وصفته بـ ((فاشلة)) مبالغة في التخصيص وتوجيه القراءة نحو بؤرة محددة تذهب بإشارتها مباشرة نحو المقولة المركزية/الموضوع.

الكتاب محاط ومحروس ومدجج بمنظومة كبيرة من التصديرات والتقديمات التي تنوّعت في أهميتها وجدواها وعلاميتها، حتى بدت وكأنها أكبر من حاجة الكتاب الفعلية للاحتماء والتمترس وصدّ الغارات المحتملة من الجهات كلّها، لكنها على العموم كشفت عن لجوء الكاتبة العربية عموماً

إلى (عتبات) تستند إليها في حربها الطويلة القاسية من أجل إثبات الذات الكاتبة في وسط معادٍ يعمل على قمعها وكبتها وعدم الاعتراف بوجودها.

قسّمت الكاتبة كتابها على ((30)) فقرة داخل احد عشر فشلاً (فصلاً)، كل فقرة تشبه لوحة أو قصة قصيرة، ساعية في كل فقرة / لوحة / قصة إلى عرض جزء من تجربتها في الكتابة والحياة والحال والموقف والرؤية، وقد شكّلتها على صورة ((مذكرات)) كما أعلنت ذلك في عتبة عنوانها، وإذا كانت لوحات الكتاب الثلاثون كلّها تشتغل على تمثل التجربة، ووعي كتابتها، وعرضها بلسان الراوي الذاتي الحرّ، فإن جوهر المعاناة التي تمركزت في/حول البؤرة السيرذاتية في الكتابة ذهبت نحو سياق عام غير شخصي، إذ كل كاتبة عربية تريد إثبات ذاتها الكاتبة في مجتمع محافظ تعاني المعاناة نفسها وتشرب من الكأس نفسه، وكل كاتبة عربية (وحتى كاتب عربي أيضاً) ذاق الأمرّين (أو أكثر) من تعامله مع دور النشر العربية التي لا تعرف سوى شيء واحد هو (الربح الظالم) على حساب جهد الكاتب وكرامته وأعصابه، على النحو الذي لم يسمح لرغبة القراءة كثيراً في تلمّس شخصية زينب البحراني وتجربتها الذاتية بكثير من الضوء السيرذاتي حيث وعدت به عتبة العنونة.

بما أن ستراتيجية العتبات النصية تمثل في هذا الكتاب السيرذاتي مهيمناً واضحاً وطاغياً ومقصوداً، فقد وجّهت مقاربتي للاشتغال على هذا المفصل الكتابي ومعاينة تشكيل الكتاب على أساسه، واستجابة لمعطياته وضروراته، وسعيت أولاً إلى تفحّص عتبة العنوان ((مذكرات أديبة فاشلة)) بوصفه العتبة الأولى المركزية الصادمة التي تقود رغبة القراءة نحو الكشف عن هذه المذكرات، بمعرفة الأديبة صاحبتها، وتلمّس مواطن الفشل التي ستعترف بها لاحقاً، حيث سيستجيب المتن لفضاء العنونة ويفي بمتطلباتها على النحو الذي يكون فيه العنوان ضابطاً عتباتياً نموذجياً لتلقي العمل.

تحت عنوان ((المؤلفة في سطور)) في نهاية الكتاب وفي فقرة (المؤلفات) نجد أن كل تجربة الكاتبة زينب البحراني الإبداعية تتلخص في إصدار مجموعة قصصية واحدة منشورة عام 2008 هي ((فتاة البسكويت))، على النحو الذي تبدو فيها عبارة ((أديبة فاشلة)) وكأنها تقصد الضد ((أديبة ناجحة))، لأن الوصول إلى مرحلة كتابة مذكرات بهذا العنوان المثير والجريء تأتي في نهاية تجربة كبيرة وواسعة وعميقة في مجال النشر والكتابة والإبداع والسجال الثقافي على أكثر من صعيد - كماً ونوعاً -، وهو ما لا يتلاءم مع تجربة البحراني في نشر مجموعة قصصية واحدة، لا تتيح فرصة كافية لتمثّل تجربة الفشل أو النجاح من جهة، ولا تتيح لها الجرأة في تدوين مذكرات عن هذه التجربة من جهة أخرى.

على الرغم من ذلك فإن الكتاب ينطوي على أهمية سوسيو ثقافية تتركّز في ضرورة إطلاق صيحات متكررة من هذا النوع للأنثى الكاتبة، لتتمكّن من فضح الكثير من الزيف على المستويات كافة في هذا السياق، ولتتمكّن من دحر مقولة الفرزدق التي ما زالت ماثلة وفاعلة حتى يومنا هذا، حين علّق على ما روي له عن امرأة قالت شعراً: ((إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها))، نحو توكيد عصري يتمثّل في أن صوت الأنثى الإبداعي ليس نذير شؤم يجلب الويل والثبور والخراب كما اعتقد الفرزدق دفاعاً عن نموذجه، بل هو بشير خير ومحبة وجمال وسعادة ورقي وحضارة.

زينب البحراني في كتابها ((مذكرات أديبة فاشلة)) كانت تسرد قصصاً قصيرة بقدر ما كانت تسجّل مذكرات سيرذاتية حيّة وذات طبيعة وقائعية تعمل لحسابها، وأظهرت قدرة جيدة على إدارة دفّة السرد في سياق مذكراتي بحاجة إلى قدر كبير من الحجاج، الذي قد لا تكون بحاجته كثيراً في حالة صوغ قصة قصيرة بآليات صناعة سردية لها ضوابطها وأعرافها التشكيلية في اللغة والصنعة وإقامة عناصر المعمار الفني وطبقاته.

لا شك في أنّ المسافة (القاتلة) بين حدود الواقع وفضاء التخييل في الكتابة هي مسافة حادّة وشفافة ودقيقة ومحرجة في الوقت نفسه، وهو ما يحيل على طبيعة الكتابة الإبداعية في التخييل والكتابة السيرذاتية في ترجمة الواقع، بالرغم من أن كتابة السيرة بمختلف أشكالها لا تتوقف عند حدود نقل تجربة الواقع كما هي، بل ثمة إجراءات نوعية يقتضي حضورها في الكتابة السيرذاتية للوصول إلى الكيفية التي يمكن أن تجيب على أسئلة النوع الكتابي السردي، حيث تتشكّل لغة سيرذاتية خاصة وصنعة كتابية سيرذاتية خاصة، وأرى أن كتاب «مذكرات أديبة فاشلة» على هذا الأساس كان كتاباً سيرذاتياً (ناجحاً) على المستوى الفني، وقد حقق مطابقة بلاغية بصرية ودلالية مع الصفة (فاشلة) في عتبة العنونة.

هوامش الفصل الثاني

(1) صدر الكتاب ضمن كتاب الأقلام الذي كانت تصدره مجلة (الأقلام) العراقية، دار الرشيد، بغداد، 1980، وصدرت طبعته الثانية عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، وقد أثّر الكتاب تأثيراً كبيراً في لفت الانتباه إلى أهمية المكان في النص الأدبي، إذ بدأ الكثير من الكتاب والنقّاد بمحاولة استثمار طروحات باشلار في هذا الكتاب وتوظيفها في عملهم على قراءة النصوص الأدبية خاصة.

(2) نشر الكتاب بدعم من أمانة عمان، عمان، 2007.

(3) م. ن: 136.

(4) م. ن: 138.

(5) م. ن: 142 - 143.

(6) م. ن: 155.

(7) كتاب الطواف - سيرة مزدوجة - محمد علي شمس الدين، دار الحداثة للنشر والتوزيع، ط1، 1987.

(8) م. ن: 14 - 15.

(9) م. ن: 63.

(10) م. ن: 65 - 66.

(11) م. ن: 71 - 74.

(12) م. ن: 100 – 106.

(13) م. ن: 107 – 109.

(14) م. ن: 116.

(15) م. ن: 214.

(16) م. ن: 221 – 222.

(17) م. ن: 374 – 375.

(18) حياتي في قصصي – موجز تجربتي في كتابة القصة والرواية–، عبد الستار ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001.

(19) م. ن: 5.

(20) م. ن: 7 – 8.

(21) م. ن: 9.

(22) م. ن: 15.

(23) م. ن: 40.

(24) أقل من عدو أكثر من صديق – السيرة الطائرة –، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

(25) م. ن: 6.

(26) م. ن: 7.

(27) م. ن: 8.

(28) م. ن: 278 – 279.

(29) رقش خارج النص، غواية الزنزلخت، عبد الله رضوان، منشورات دروب للنشر والتوزيع، عمان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

(30) م. ن: 7 – 9.

(31) م. ن: 211.

(32) غـراب أزرق، عبـد الله رضـوان، دار البيرونـي للنـشر والتوزيـع، عمان، 2008.

(33) م. ن: 185.

(34) مذكرات أديبة فاشلة، زينب البحرانـي، شمـس للنـشر والتوزيـع، القاهرة، ط1، 2001.

المحتوى

سيرة ذاتية وعلمية

- أ. د. محمد صابر عبيد
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991 / جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ المناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من سبعين مؤتمراً وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- انجز أكثر من خمسين بحثاً عملياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.

- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.

- حظي بالتكريم لعدة سنوات بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.

- فاز بجوائز عديدة منها:

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).

- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).

- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).

- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).

- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

- صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر من أهمها:

1 - السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

2 - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

3 - الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.

4 - تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

5 - رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006،

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012.

6 - مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.

7 - تأويل رؤيا الحكاية - في تمظهرات الشكل السردي -، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

8 - المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

9 - صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

10 - عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.

طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.

طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012.

11 - أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

12 - شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.

طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011.

13 - المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

14 - شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

15 - المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

16 - العلامة الشعرية - بحث في تقانات القصيدة الحديثة -، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

17 - الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.

18 - بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

19 - تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

20 - سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح - هذه رسائلي -، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

21 - هكذا أعبث برمل الكلام - هذه قصائدي -، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

22 - سيمياء الموت - قراءة في تجربة محمد القيسي -، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

23 - التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.

24 - المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.

25 - اللغة الناقدة - مقاربات إجرائية في نقد النقد -، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.

26 - القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.

27 - استراتيجيات النص الشعري عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2012.

28. التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

29 - التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.